

Biblioteca de artă

337

Biografii. Memorii. Eseuri

opera picturală

A studia fenomenul pictural ca fapt uman de civilizație, fără a ține seama de munca pictorului, în raport cu opera rezultată, pare imposibil. Eugène Delacroix scria că „opera valorează mai mult decât omul”. Însă opera nu este exterioară omului. Opera nu există decât făcută de om, care se depășește în ea și, creînd-o, se creează pe sine. E cu putință deci să sesizăm în operele lui funcțiile spiritului și, cu precizie, ce funcții anume se manifestă și se constituie în opera picturală. Pentru această operă, omul devine artist, devine pictor. Și dacă izbutim să analizăm mai atent ce este opera pictată, atunci și omul-pictor ni se va înfățișa mai limpede. Căci de bună seamă — nu-i așa? —, pe el dorim să-l cunoaștem, și prin el, prin specialist, pe om, în funcția ce și-o asumă.

Opera picturală

3.99 lei

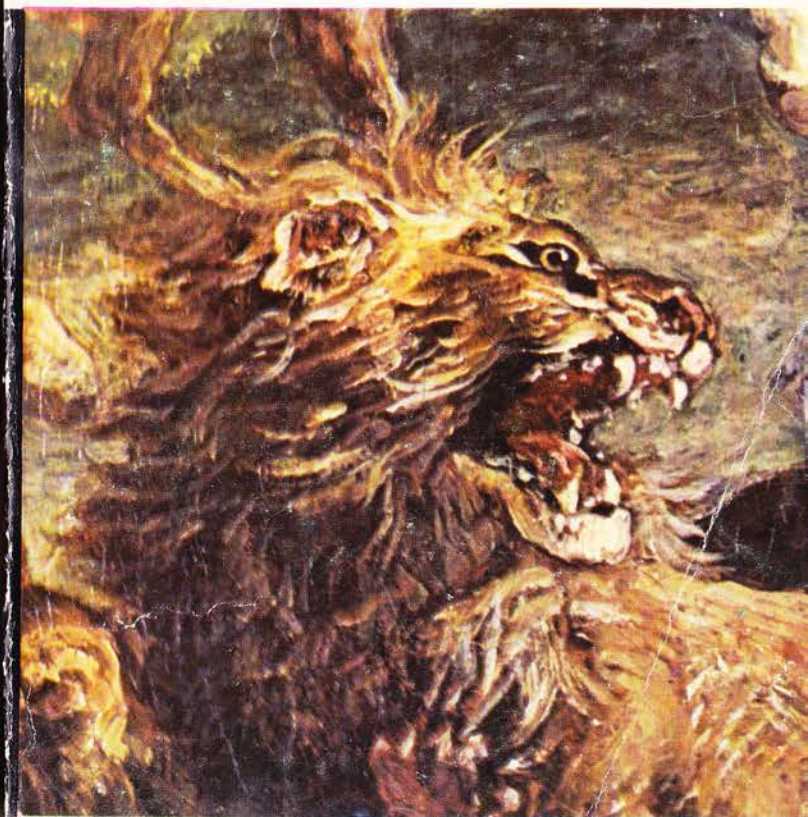


21120900100661

Lei 20,50

René Passeron

opera picturală



Editura Meridiane

Pe copertă :
E. Delacroix, *Vinătoarea de lei* (detaliu),
1861. Chicago, Art Institute.

Partea întâi

PROBLEMA

1. FAPTUL PICTURAL

A studia fenomenul pictural ca fapt uman de civilizație, fără a ține seama de munca pictorului, în raport cu opera rezultată, pare imposibil. Eugène Delacroix scria că „opera valorează mai mult decât omul”¹. Însă opera nu este exterioră omului. Opera nu există decât făcută de om, care se depășește în ea și, creînd-o, se creează pe sine. E cu puțință deci să sesizăm în operele lui funcțiile spiritului și, cu precizie, ce funcții anume se manifestă și se constituie în opera picturală. Pentru această operă, omul devine artist, devine pictor. Și dacă izbutim să analizăm mai atent ce este opera pictată, atunci și omul-pictor ni se va înfățișa mai limpede. Căci de bună seamă — nu-i așa? —, pe el dorim să-l cunoaștem, și prin el, prin specialist, pe om, în funcția ce și-o asumă. Se știe că Ignace Meyerson, în teza sa *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*², a propus o metodă de psihologie comparativă care permite studierea funcțiilor spiritului în operele cele

¹ *Journal* (29 octobrie 1852), Paris, Plon, 1893, 3 vol. t. II, p. 130.

² Paris, Vrin, 1948.

mai reușite ce jalonează istoria civilizațiilor. Cuvîntul operă desemnează, în general, tot ce omul elaborează, fabrică, instituie și rămîne întrucîtva fragil într-o societate, valoare și realitate totodată — „omul obiectual” în sensul lui Hegel și Marx. Capacitatea de a înfăptui o operă este criteriul general al omenescului. Dezvoltînd această idee, Meyerson scrie: „Contrar unei teze faimoase, se poate spune că omul e un animal fără date imediate”³. Apoi altundeva: „Societatea umană este o invenție a omului, o operă umană”⁴. Încă din zorii civilizațiilor găsim diferențiate cele mai multe domenii specifice în care omul și-a manifestat geniul de a construi și de a inventa, religia, limbajul, instituțiile politice, arta, tehnicile (din care vor lua naștere științele)⁵. Așadar, dacă spiritul este în opere și nu este „decît în și prin opere”⁶, diversitatea lor, chiar de la început, cît și evoluțiile, rupturile, salturile înainte, regresele etc., pe care le prezintă de-a lungul istoriei, oferă psihologului spre studiu cel mai fertil dintre fenomenele umane pozitive. A sesiza structura operelor nu înseamnă numai a-ți construi un punct de plecare pentru analiza unor funcții ale spiritului uman în istoria în care el se realizează. Înseamnă să mergi mai departe. Prestînd o muncă (atunci cînd rezultatul muncii e opera, ceea ce desigur nu este cazul unei munci alienate), omul instaurează din punct de vedere istoric calitatea sa de om.

³ *L'entrée dans l'humain*, în „Revue philosophique”, ianuarie-martie 1952, p. 8.

⁴ *Discontinuité et cheminements autonomes dans l'histoire de l'esprit*, în „Journal de psychologie”, 1948, nr. 3, p. 277.

⁵ Lecție inaugurală. Curs ținut la École pratique des Hautes Études, 16 nov. 1955, inedit.

⁶ *Discontinuités et cheminements*, art. cit., p. 274: „spiritul nu există decît în și prin opere”. Cf. de asemenea *Aspects et problèmes d'une psychologie comparative historique*. Conferință ținută în 1951, inedită; și *Comportement, travail, expérience, œuvre*, în „L'année psychologique”, an 50, omagiu lui H. Piéron, p. 81.

Produsul muncii lui merită pe bună dreptate să se numească operă, atunci cînd aflăm în el aceea pecete, care e mult mai mult decît o semnătură, și anume prezența spiritului într-o materie dominată. Opera picturală, între atitea alte produse ale veacului, nu este numai *un bun* al omului pe care acesta și-l poate, mai mult sau mai puțin, însuși în fiecare epocă, este munca creatoare ajunsă a se înscrie într-o materie transformată de ea, o muncă devenită una din fațetele prin care se exprimă *ființa* omului. Mai mult decît atît: munca creatoare va fi de acum înainte parte integrantă și constituantă a acestei ființe. „Viața interioară însăși devine țesătura spirituală a eforturilor noastre, a așteptărilor și împlinirilor noastre.”⁷ Așadar, nimic nu ne împiedică să ne folosim de ceea ce simte în forul lui interior artistul la lucru, iar noi vom încerca, printr-o perpetuă mișcare de la opera înfăptuită la omul care lucrează, să surprindem esența fenomenului pictural. Dar asta nu înseamnă că am avea de gînd să luăm drept bun tot ce spun ori scriu pictorii despre arta lor. Adesea opera va grăi pentru ei într-un fel mult mai exact. Căci opera are asupra procesului de realizare care precede instaurarea ei materială, un fel de precădere psihologică, astfel încît prin intermediul ei, mai ales, se va explica efortul creator. A lucra, în domeniul artei mai mult decît în oricare altul — și cuvîntul operă capătă aici semnificația lui cea mai deplină —, înseamnă a prevedea, a suscita, a prefera, a promova. Totuși artistul, și acesta nu este cel mai neînsemnat dintre paradoxurile condiției sale, nu va ști cu adevărat ce a făcut, decît după — și adeseori mult timp după — terminarea lucrării. Ba chiar, poate, nu va cunoaște niciodată însemnătatea reală a operei sale în istoria artei, el care îi este atît de aproape și a cărui preocupare a fost în primul

⁷ I. MEYERSON, *Le travail, fonction psychologique*, în „Journal de psychologie”, 1955, nr. 1, p. 15.

rînd să o creeze și nu să o înțeleagă. Deci, a-l asculta pe pictor vorbind este de multe ori util, dar mai util este să-l privești pictînd.

Te uiți nu numai la pictură, te uiți și la pictor. E destul ca un peisagist să se apuce să picteze pe malurile Senei, că trecătorii se și adună în spatele lui. Privirile ce iscodesc pînza în lucru pot fi de pe acum critice sau admirative, sau și una și alta, ca și cum lucrarea ar fi terminată, dar adesea chiar actul de a picta, gesturile pictorului, tușele ce le așterne, culorile ce le amestecă pe paletă (indiferent dacă se face că nu-i vede, sau abordează o mimică ostentativă de actor), sînt observate ca un spectacol în care se joacă un fel de rol. Există o primejdie. Se contemplă un scamator. Arta de a picta este, întrucîtvă, un *tur de forță*. Trebuie să-ți dovedești știința, și mai cu seamă măiestria, să manifesti un soi de curaj, pentru că nu e de ajuns să știi să faci, totul e pus din nou sub semnul întrebării în momentul cînd treci la act. O slăbiciune, o stingăcie, un ghinion, o lipsă de inspirație („astăzi, nu merge“) sînt întotdeauna posibile de îndată ce pictorul pune în practică acel *savoir-faire*, acel „talent“ antrenat, care îi conferă calitatea de artist. Apoi, pictorul poate fi cuprins de o jenă paralizantă, dacă se gîndește prea mult că va fi judecat după opera sa; opera nefăcută încă e deja acceptată, nu în perfecțiunea ei viitoare, la care sperî să ajungi terminînd-o, ci în ratarea ei mereu posibilă, în fiecare moment al efortului.

Fascinația ce o exercită munca pictorului asupra celui care asistă la ea (și care poate nici nu știe să deseneze⁸) explică în parte succesul filmului lui Clouzot, *Misterul Picasso*. Și, hotărît lucru, misterul, fiindcă un mister există, ține în cazul de față de geniul artistului,

⁸ Unii spun „nu știu să desenez“ cu același ton cu care ar spune „am fost totdeauna clei la matematică“, cu un fel de aroganță modestă, de umilință pretențioasă.

prea mare pentru a nu stîrni uimirea celor ce-l privesc pictînd. Însă scopul cineastului e tocmai să elucideze și să spulbere enigma arătînd felul *cum lucrează* artistul. Dar a-l vedea pe pictor lucrînd, rezolvă oare misterul creației sale plastice?

Dacă opera înseamnă muncă în primul rînd, ca orice muncă, ea transformă o natură. Dar care natură? Și în ce scop transformată? Natura, iată-l slobozit acest cuvînt sforăitor. Mulți artiști nu au decît acest cuvînt pe buze. Va trebui să încercăm să-i precizăm sensul în domeniul pictural. Oricare ar fi exact acest sens, noi putem afirma imediat, sub rezerva unei discuții ulterioare, *existența* acestei naturi ca termen în mod necesar integrat fenomenului pictural luat în totalitatea lui. Termenul, să sperăm, se va preciza pe parcurs, dar deja ne dăm seama că el va putea să însemne pentru pictor un anumit univers vizual familiar, și totodată oferit unor eventuale explorări — punct de plecare și punct de sprijin, obiect de încercare și de studiu, punînd probleme de meșteșug și, în același timp, aducător de soluții în problemele operei. Spectacol bogat ce se ivește în fața ochilor pictorului, numai că trebuie să știi să tragi învățămintele ce ți le oferă. Orice pictor posedă o *artă de a vedea* care poate fi mai mult sau mai puțin personală. Rezultă de aici, după cum a observat Charles Lalo⁹, că fiecare pictor, fiecare școală, își va făuri o „natură“ specială. Este o problemă asupra căreia vom reveni. Dar afirmarea acestei relativități nu scade cu nimic importanța ce o poate avea, pentru fiecare pictor sau pentru fiecare școală, o natură, fie și depozată de fixitatea ei eternă. Faptul că natura este o formă a obișnuinței nu ne poate autoriza să nu ținem seama de ea. Dimpotrivă, putem sesiza ce formă de pictură

⁹ *Introduction à l'esthétique* (1912), ed. a 3-a, Paris, A. Colin, 1935, p. 126. Vezi și prezentul volum p. 276.

este, lămurind aspectele esențiale ale naturii corespondente.

Pentru Louis Degand de pildă, fenomenul pictural nu comportă decât trei elemente: creatorul, opera, spectatorul (operei). Expresia și transmiterea ar forma aici un ansamblu, în care opera s-ar substitui unui fel de mărturisire subiectivă, folosind limbajul plastic. Făcută pentru a-l exprima pe creatorul ei, pictura s-ar adresa, în ultimă instanță, spectatorului, și el ar fi cel care ar da sensul său travaliului pictorului. Ceea ce îl face pe Louis Degand să încerce următoarea definiție a picturii: „Pictura este așadar o artă de a gândi, de a exprima, de a emoționa grație unui joc de linii, de forme și de culori, indiferent dacă ești creator ori spectator, și indiferent dacă aceste linii, forme și culori sînt sau nu în raport cu o reprezentare a lumii exterioare”¹⁰. Definiția, care în ciuda lungimii sale ar avea avantajul de a situa esențialul picturii în chiar aparența ei (fie și în „gînd”), stabilește în rîndul final posibilitatea unei picturi fără referințe la lumea exterioară. E vorba de pictura zisă abstractă. L. Degand o definește prin ruptura ei deliberată cu „reprezentarea lumii exterioare”. Poate autorul are dreptate. Dar ce este cu ruptura asta? N-ar fi oare interesant ca, departe de orice dogmatism și în pofida opiniei ce ar putea-o avea pictorii abstracti, să analizăm în această pictură, mai mult decât în oricare alta, modul ei de referință la reprezentarea vizuală? Căci tocmai în pictura abstractă, atît de hulită și atît de admirată fiindcă nu se sprijină pe natură, este important să se examineze prezența unei realități și modalitățile acestei prezențe.

¹⁰ *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Paris, Ed. de l'Architecture d'Aujourd'hui, 1956, p. 47. Definiția o amintește pe cea dată muzicii, în 1913, de Jules COMBARRIEU: „Muzica este arta de a gândi prin sunete, fără concepte”, în *Histoire de la Musique*, Paris, A. Colin, 1913, ed. a 9-a, 1953, t. I, Prefață, p. VII.

Nu este, desigur, specific pentru pictura abstractă ca, în tablou, ceea ce apare și ceea ce este să fie *totuna*; printr-un raționament invers, orice aparență pictată poate trimite, chiar și în cazul picturii abstracte, la altceva decât ea. Fiecare tip de pictură poate să se vrea mai mult sau mai puțin aproape de „natură” (concepută de artist ca singura și unica). În privința picturii celei mai abstracte, va trebui să încercăm a înțelege ce este această voință de distanțare față de lumea percepută și gradul de autonomie pe care îl poate atinge, cu sau fără ruptură. Nu a scris oare Mondrian că „orice artă exprimă o realitate”¹¹? Este o „realitate nouă”. Acest punct rămîne de examinat.

La prima vedere, faptul pictural, prins în mișcarea creatoare a operei, ar părea deci să comporte trei elemente esențiale: pictorul, opera și natura. Dar să nu-l excludem pe spectator (publicul). Pictorul se gîndește la el în timp ce lucrează. Și nu numai atunci cînd execută o comandă. Fiind el însuși, în fiecare clipă a efortului său, spectatorul operei pe care o face, i se întîmplă, printr-un fel de joc actoricesc, să se închipuie în locul altcuiva și să arunce asupra lucrării în curs privirea ce i-ar arunca-o vreun prieten sau vreun amator. Deci, într-un fel, acesta este o eminență cenușie în atelierul pictorului.

Privind lucrurile în linii mari și exceptînd nuanțele, putem spune că metoda de abordare a faptului pictural folosește două căi: aceea a criticului de artă, pentru care pictura este un fenomen de galerie, sau, dimpotrivă, aceea a pictorului însuși, pentru care pictura este un fenomen de atelier. Din acest al doilea unghi vom aborda noi problema, ferindu-ne totuși să-l uităm pe primul. Și cine ne-ar putea

¹¹ *Plastic art and pure plastic art, 1937, and other essays (1941—43)* cu o prefață de Rob. Motherwell, New York, Wittenborn, Schultz, ed. a 3-a, 1951, p. 17, apud E. GILSON, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958, p. 154.

reproșa acest lucru? Pictura este în primul rând pictorul, uneltele lui, materialele pe care le folosește, atelierul, toate prelungirile tehnice ale propriului său organism în acțiune. Este munca și produsul muncii lui. Este activitatea lui profesională, vocația și efortul lui. Este meseria lui. Tehnica lui.

2. TEHNICĂ ȘI OPERĂ

Tehnica este, în mod general, ansamblul procedeelor gândite și perfectibile, în stare să realizeze o operă. Ea implică o știință și o practică. Ținând de ambele domenii, ea este de fapt un *savoir-faire* pe care reflecția îl poate încadra în niște reguli. În genul metodelor, ea nu se limitează numai la formele materiale. Nu se rezumă la *iuteală*, la *abilitate*, și nici la tradițiile artizanale, dar le integrează pentru a le da viață, punându-le față în față cu *probleme de realizare* care pot fi noi. Astfel, atât pentru artist, cât și pentru inginer, problemele tehnice au un caracter stimulator tocmai prin obstacol. Putem chiar spune, împreună cu Henri Delacroix, că „orice tehnică este un ansamblu de obstacole pe care spiritul și le impune pentru a se desfășura în actul ce le biruie”¹². Dar însuși acest act este tehnic. Facultățile personale de realizare (imaginație, ingeniozitate, dibăcie, competență) sînt puse la încercare. Urmează o luptă în urma căreia, de multe ori, profită invenția și creația. Timpul de lucru se prelungește astfel încît maturația și adîncirea inspirației se operează de la sine. Iar acest stimulent nu trebuie considerat ca o consecință exterioară domeniului specific al tehnicii, ci face parte din ea, căci tehnică fără probleme nu există. Tehnica încremenită, devenită rutină, se sclerozează în rețetă de meșteșug; ea este iluzia pseudo-artiștilor. Tehnica

¹² *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927, p. 170. 12

în accepțiunea ei deplină, tehnica deschisă, este aventuroasă, combativă, se autoinventează, este creatoare¹³. Faptul apare limpede la pictorul care *întinerește* subit, revelindu-se și mai mare din ziua cînd abordează o materie necunoscută pînă atunci de el și începe o nouă bătălie, vitraliu ori gravură. Toți pictorii au simțit, în facilitatea materială a picturii de șevalet în ulei, un efect adormitor căruia trebuie să i se împotrivescă. De aceea vedem cum unii, fără a ieși din pictura propriu-zisă, încearcă să-și reînnoiască mijloacele și pornesc la experiențe, luîndu-se la hartă cu tehnicile lor obișnuite (sau mai degrabă cu obișnuințele lor tehnice) și încearcă să găsească chiar în material sursa de provocări menite a le trezi spiritul inventiv¹⁴. Această tehnică a schiderii, această artă de a nu rămîne la îndrumările elementare ale unor rețete școlarești, face parte din tehnica picturală deschisă. Negreșit, va trebui să se treacă prin stadiul de elev sînguincios, copiind pe maeștri și beneficiind de lecțiile unui profesor. Nu este în intenția mea să minimalizez rolul școlii în artele plastice și să reiau, după atîția alții, tema romantică a reușitei spontane a geniului. Deschiderea tehnică nu poate apărea decît în opo-

¹³ Pentru Henri FOCILLON ea este „o poezie, în întregime alcătuită din acțiune”. El subliniază (*Vie des formes*, Paris, Alcan, P.U.F., ed. nouă urmată de *Eloge de la main*, 1939, p. 177), că studiul tehnicii ne introduce „în chiar miezul problemelor, punîndu-ni-le în aceeași termeni și din același unghi de vedere în care se pun artistului”. În prefața volumului *Technique et sentiment* (Paris, H. Laurens, 1919) el adaugă: „arta nu se poate limita la niște stări de conștiință”, iar tehnica „este o perpetuă invenție” (p. IV).

¹⁴ Dubuffet, de pildă. Studiînd suita operelor sale vom fi frapați de alternanța dintre picturi și gravuri; el beneficiază pe un plan de experiență dobîndită pe celălalt plan. Cf. DUBUFFET, *Graphik*, gravuri și litografii, catalog general și introducere de Noël Arnaud: expoziție deschisă la Kunst Museum din Silkeborg (Danemarca), 1961. 13

ziție cu tot ceea ce, fără de zgâlțiturile produse de ea, ar rămâne în mod automat obtuz : ceva se deschide. Și, pentru că nu au asimilat acest ceva, meseria, îi vedem pe cîte unii pornind să caute într-un soi de vid care le sterilizează și bruma de geniu inventiv ce l-ar avea. Nu poți deschide vidul. Numai datorită meseriei devine totul posibil, mai ales experiențele rodnice. Fără meserie, nimic nu se va realiza. Trebuie să recunoaștem însă ca o caracteristică esențială, de îndată ce e vorba de creația artistică, faptul că meseria trebuie să fie dominată și depășită. Să fie învățată la școală, meseria este copilăria tehnicii și adeseori tocmai împotriva propriei sale copilării se va constitui adevărata tehnică a unui pictor ajuns la maturitate. În ciuda celor afirmate de Robert Rey într-un mic volum din colecția „Que sais-je“, *La peinture moderne ou l'art sans métier* — în care autorul deplînge amarnic dispariția breslelor de meșteșugari¹⁵ —, vom vedea că, de cele mai multe ori, pictorii de astăzi acordă o deosebită grijă procedeelelor lor. Dar individualismul lor este un semn al vremurilor, și faptul că își dau seama de condițiile etice ale artei pe care o practică îi face să împărtășească opinia lui Eugène Delacroix : „Metoda nu poate reglementa totul ; ea îi conduce pe toți pînă la un anumit punct“¹⁶. Delacroix spune „metodă“. La limita superioară, tehnica e unul din acele mijloace metodice a căror metodă de utilizare nu poate fi indicată, talentul neconstînd, desigur, în a te dispensa de mijloace, ci tocmai în a ști să folosești, sau să găsești, mijloacele unei finalizări, obscure în ochii pictorului atîta timp cît nu este pe cale de a fi realizată, și pe care izbutește atunci — „nu prea știe cum“ — să o realizeze.

Rezultă de aici că, dacă tehnica este un mijloc de realizare a operei, însă un mijloc asu-

pra căruia trebuie să acționeze facultățile creatoare ale pictorului, ea însăși este operă. Faptul de a nu-i putea numi pe cei mai mulți dintre inventatorii obscuri ai unor tehnici picturale nu trebuie să ne împiedice să le caracterizăm drept opere ale spiritului. Tehnicile ne permit să surprindem personalitatea omului în efortul lui specific de creație. A considera tehnica unei arte drept operă revelatoare are, într-adevăr, avantajul că aici putem prinde asupra faptului un efort colectiv cu momentele lui bune și rele.

Să nu afirmăm însă că opera pictată este un produs imuabil al tehnicilor artistului și că prin aceasta ne-ar oferi mai puține informații decît tehnica însăși, surprinsă pe cît posibil în mișcare, cu tatonările ei, cu eșecurile, cu descoperirile, cu gafele ei și, în sfîrșit, cu punerea ei la punct mereu perfectibilă. Ne place să-l privim pe pictor, dar totuși pictura este cea făcută pentru a fi privită. Toată arta de a o contempla (căci este și asta o artă), în nemișcarea ce i-o conferă muzeul, constă în a reaprinde în ea, prin formele expresive ce le înfățișează, cealaltă viață, tainică, de unde își trage obîrșia și al cărei *indiciu*, într-un fel, este. Pictura trebuie înțeleasă în starea ei incipientă. Artă de a privi un tablou nu se poate dispensa de o sagace reconstituire a genezei lui. Oricare ar fi concepția noastră despre frumos în privința aceluia tablou, plăcerea resimțită este mai intensă, intensificată fiind prin cunoașterea a ceea ce sîntem. Din acel moment nu ne mai putem mulțumi cu criteriul estetic, dacă prin termenul de estetică desemnăm, cu oarecare precizie, studiul normativ al operelor emoționante sau, într-un fel mai genetist, știința normativă a formelor ce trebuie create pentru a instaura frumosul. Fără îndoială, după cum subliniază și Raymond Bayer¹⁷, reușita, un

¹⁵ Paris, P.U.F., 1941.

¹⁶ *Journal* (16 octombrie 1850), ed. cit., t. II, p. 41. 14

anumit sentiment al deschiderii provocat de experiența unei victorii, constituie substanța esteticii. În această privință, estetica se aplică unui domeniu imens, acela al *αισθησις*, senzație care îți dă putința să înțelegi și produce o înălțare sufletească. Dacă tehnica este o operă, ea poate fi reușită ca atare și provoca admirația. Are chiar frumusețile ei specifice, criteriile ei de eleganță. Ideea de măiestrie, care constituie una din valorile artei, își află aici rădăcinile și i se aplică în primul rând. Conceptul de stil îi datorează mult. Atunci ar însemna că există o estetică a tehnicii.

Dar să nu mergem prea departe în acest sens. Izolarea tehnicii pentru nevoile analizei nu ne poate face să uităm că ea este supusă unei intenții, aceea de a realiza o operă alta decât ea, și anume o operă de artă. Iar opera de artă, pentru artistul preocupat să o înfăptuiască, reprezintă un scop în sine. Putem înțeprinde analize foarte juste în legătură cu diferitele valori ale civilizației care sînt slujite de artă, putem arăta că operele de artă au o netăgăduită utilitate ca „hrană psihică“, cum spune Ruyter, și că, de foarte multe ori, pictorul însuși își subordonează arta, iubirii de arginți, comenzii, ori o pune în slujba ideologiilor. Numai că, privind din perspectiva muncii lui specifice de pictor, ținta este opera pictată. Pe cîtă vreme tehnica nu este niciodată un scop în sine. Prin definiție, ea își află sensul în opera pe care o produce. Așadar, dacă ne interesează reușita tehnică, este în primul rând pentru că ea condiționează reușita, hai să spunem apariția, operei vizate. Faptul că aici putem găsi nu atît un tabel de canoane ale frumosului pictural, cît un fel de discurs asupra metodei de a-ți conduce bine spiritul și mîna în artele plastice, dovedește neîndoiebnic că tehnica își are propriile ei valori. Dar ne vom feri să promulgăm reguli, mai întîi din prudență științifică, apoi pentru a evita situația ridicolă de a da lecții pictorilor, în sfîrșit pen-

tru că o comparare a diferitelor tehnici ale acestora (indiferent dacă ne plac sau nu operele lor), va fi de la sine grăitoare.

Or, pictura face parte din acele arte plastice a căror extremă varietate este inutil să o mai subliniem — de la pictura murală la miniatură, de la bronz la figurinele din ipsos pictat, de la acvaforte la desenul în creion. Vom avea de stabilit nu numai fruntariile picturii, dar și provinciile ei tehnice, ținînd seama de stiluri și de „concepții“. Tocmai înăuntrul acestei specialități plastice, străduindu-ne să nu le amintim pe celelalte decît în treacăt, va trebui să sesizăm noi manierele divergente, discontinuitățile, contradicțiile poate. Apoi pictura de șevalet n-a devenit ea oare, în perioadele istorice recente, chiar centrul acestei specialități? Ne va fi evident imposibil să o izolăm de celelalte tipuri de pictură. Dacă, totuși, ajungem de multe ori să căutăm în ea argumentele noastre, nu o facem pentru că i-am acordat dintr-o dată nu știu ce superioritate estetică, ci pentru că, printre alte motive mai puțin importante, este și acela că dezvoltarea ei în lumea occidentală a făcut-o să devină o sursă bogată de documente și pentru că varietatea ei e semnificativă.

3. DESPRE DESTINUL MATERIAL AL OPEREI PICTATE

Considerată în grabă, istoria picturii occidentale pare într-adevăr să descrie o mișcare, operată cu regret parcă, de la pereții pictați în frescă sau în *tempera* la tablourile transportabile, chiar dacă acestea revin la dimensiuni murale, rămînînd totuși mobile. Negreșit, trebuie să se țină seama de raporturile complexe dintre miniatură și pictura murală¹⁸, dintre

¹⁸ Cf. de pildă: FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, P. Hartmann, 1933, p. 15.

miniatură și celelalte arte decorative. A. Ziloty, studiind tehnica lui Van Eyck, susține, după Laurie, ipoteza trecerii directe a acestui pictor de la anluminură la tablou, bazându-se pe constatări materiale, cum ar fi folosirea, și într-un caz și în celălalt, a unui verde de acetat de cupru cu rășină de pin¹⁹. Van Eyck a practicat efectiv anluminura. Deci, în general, pictura, după cum s-a subliniat de multe ori, a coborât de pe ziduri. A păstrat însă față de ele sentimentul nostalgic al paradisului pierdut. De la sepulturele celei de-a XVIII-a Dinastii, sau de la Necropolele de la Tarquinia (dar poate ar trebui să se înceapă cu picturile rupestre din preistorie) până la picturile lui Cimabue și Giotto de la Assisi și trecând prin St. Germain d'Auxerre, Saint-Savin, Tavant și până la plafoanele de la Versailles, lucrul pictat e supus lucrului construit, al cărui ornament este, împărtaşindu-i destinul în caz de incendiu ori de distrugere²⁰. Pictura va avea de suferit mai mult decît clădirea, din cauza schimbărilor de temperatură, a umezelii, a dezagregării și a salpetrului precum și datorită evoluției istorice a gustului credincioșilor. Corul bisericii San Francesco de la Arezzo, pictat de Piero della Francesca, ar fi putut arde²¹. Mozaicurile de la San Paolo fuori le Mura, din Roma, au re-

¹⁹ ZILOTY, *La découverte de Jean van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile*, Paris, 1941, Floury, ed. a 2-a, 1947, p. 153, amplu citat din A. LAURIE, *The Pigments and Mediums of the Old Masters*, Londra, 1914.

²⁰ Nu este cazul picturilor murale din palatul U.N.E.S.C.O., de la Paris: acestea sînt amovibile, au fost făcute în atelierul pictorului și, trebuie totuși să o spunem, sînt mai mult sau mai puțin fericit adaptate contextului arhitectural. Cît despre imensele decorații ale lui Dufy și ale lui Delaunay pentru Expoziția din 1937, ele au supraviețuit arhitecturii provizorii.

²¹ P. FRANCASTEL, în cartea sa *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951, p. 26, trage semnalul de alarmă în privința acestor fresce „a căror ruină se accelerează sub ochii noștri“.

zistat incendiului din 1823, frescele însă n-ar fi rezistat. Asprimea climei și, drept urmare, marile incendii declanșate prin folosirea din abundență a focului, în construcții în care predomină lemnul, explică (împreună cu războaiele, dezastruoase, ca pretutindeni) de ce Franța și țările nordice și-au pierdut cele mai vechi fresce²². Pictura imobilă era sortită distrugerii periodice. Printre alți factori sociali ce condiționează istoria artei, nu trebuie neglijați cei care privesc îndeosebi raporturile oamenilor cu mediul lor natural și țin de geografia umană (habitat, tehnicile vieții cotidiene și moravuri în funcție de climat). Există aici un raport între artă și natură, care, fără îndoială, nu e un raport direct. E mai ales un raport de condiționare datorat atît exigențelor materiale impuse (protecție împotriva intemperiilor și împotriva calamităților naturale, mai mult sau mai puțin stăpînite de tehnicile epocii), cît și temelor de inspirație furnizate²³. Fără îndoială, reacțiile unor oameni diferiți într-un mediu analog pot fi originale. Condiționarea însă nu știrbește cu nimic autonomia internă a activității umane: aceasta își creează propriile ei reguli, acelea ale artei de a construi, ale artei de a decora. Dar regulile, devenite repede convenționale, țin în mod obligatoriu cont de materialul folosit și, implicit, de legile mediului exterior. În orice convenție tehnică, am putea deosebi ceea ce e *convenit* (deprindere sau obicei) și *ceea ce convine* pentru a domina în mod eficace o materie. Nici o lucrare nu este comandată cu strictețe o-

²² Se știe despre existența unor *tabellae* carolingiene care erau atîrnate pe pereți. Dar, nici unul dintre aceste panouri ornamentale din stuc nu s-a păstrat.

²³ M. Seuphor simte, în „cubismul (ne colorat) de pe malul drept [al Senei, n. tr.]“, o interpretare a Parisului de odinioară, văzut de Picasso și Braque, iar în ultimele tablouri ale lui Mondrian, îndeosebi în *Victory Boogie-Woogie*, o influență a New York-ului nocturn. Cf. F. Mondrian, *sa vie et son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956, pp. 93—94 și 185.

mului care „a intrat în omenesc“ și nici convențiile sociale, precum nici legile fizice sau biologice nu impun conduitei sale creatoare un determinism mecanicist: convențiile pot fi revizuite și corectate, ele sînt, pe plan colectiv, niște invenții care au un sens și o rațiune de a fi mai mult sau mai puțin clar gîndită. Această rațiune de a fi constă în general în urmărirea unei finalități, care nu este alta decît dominarea unui sector, material sau nu, al realității.

Pictura de șevalet ni se pare mai puțin o pictură pe care să o poți face fără să-ți vină amețeala și pe care să o poți privi de aproape (*Judecata de apoi* a lui Van der Weyden, de la Azilul din Beaune, ca și multe alte retabluri, poate fi privită cu lupa, căci artistul a pictat acolo, cu fervoare mistică, detalii invizibile cu ochiul liber), cit o pictură transportabilă și maniabilă, mai ușor de protejat. O poți desprinde. O poți deplasa. Ea poate fi păstrată independent de clădire, cumpărată, vîndută. Înainte de a avea o originalitate prin autor, tabloul nu se „personalizează“ oare mai întîi prin clientul care poate face din el *un lucru al său*? În perioadele străvechi ale artei, tablourile aparțineau unor proprietari înainte de a fi semnate de creatori²⁴. *Obiectul religios* este un obiect personal sau cel puțin familial, imitat desigur după obiectele și accesoriile de cult. Galiene Francastel subliniază rolul crucifixurilor compartimentate (Pisa, 1202), al panourilor portative cu predelă (paliotti), cit și al micilor retabluri (Siena, 1215) considerîndu-le la originea picturii din Trecento²⁵; iar Pierre

²⁴ Se pare că grecii din epoca lui Alexandru pictau deja naturi moarte pe panouri de lemn: produse alimentare destinate negustorilor etc. Să fi fost pur și simplu un fel de firme? Ch. STERLING (*La Nature morte*, Paris, Tisné, 1952, cap. 1) crede că tablourile erau aidoma cu acelea „pe care Europa le-a reinventat în veacul al XV-lea“ (p. 9).

²⁵ *Du byzantin à la Renaissance*, Paris, Tisné, 1955, p. 16.

Francastel notează că în Franța tabloul nu apare ca obiect autonom decît în veacul al XIV-lea. Portretul lui Ioan cel Bun (cître 1360) este cel mai vechi dintre portretele pictate în nordul regiunii Loire și ajunse pînă în zilele noastre. În 1400, părintele Dominici (*Regolae del governo di cura familiare*) îi îndemna pe bunii creștini să păstreze în casele lor retabluri de format mic²⁶. Abia mult mai tirziu, va fi important ca tabloul să poarte ștampila unui atelier și finalmente să fie semnat de un maestru, din cauza prețului acestei semnături. Semnătura nu poate căpăta valoare decît în măsura în care tabloul este personalizat de artist, ca un lucru creat numai de el. Se poate spune că pictura a fost mai întîi integrată în ceremonialurile societății, ca decor pentru sărbătorile și slujbele religioase. Face parte din fastul potențailor. Prin pictură, cit și prin celelalte arte, monarhul este cel care vrea să *pară*: ea exprimă caracterul său sacru și totodată puterea sa lumească. Palatul este un fel de veșmînt. Te gîndești inevitabil la tatuajele și la picturile corporale ale civilizațiilor arhaice. Aparența pictată corespundea atunci voinței-de-a-părea a persoanei, într-un context social mai mult sau mai puțin evoluat, în care acea persoană este, înainte de toate, ceea ce pare a fi²⁷. Apoi, așa cum arată Henri Delacroix privitor la muzică²⁸, opera de artă, obținînd mai multă autonomie, se interiorizează: pictura devine expresia unui temperament și a unei personalități. Pictorul, fără a fi mai puțin tributatar din punct de vedere financiar clienților săi, însă preferînd u-

²⁶ Cf. P. FRANCASTEL, *Histoire de la peinture française*, Bruxelles-Paris, Elsevier, 1955, 2 vol., t. I, p. 6.

²⁷ Cf. Ch. LALO, „arta este disciplina luxului“. *L'esthétique expérimentale contemporaine*, p. 203; *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1921, pp. 5, 7, 90—144 și 127—138.

²⁸ *Les sentiments esthétiques et l'art*, în DUMAS *Nouveau Traité de Psychologie*, t. VI, Paris, Alcan, 1939, p. 293.

neori mizeria în locul înjosirii, dobîndește o mai mare independență de spirit. Conștiința propriei sale puteri îl face să se consacre unei opere care devine mai degrabă un prilej de cercetare, decît slujirea unei clientele. Iar tablourile se micșorează, se dispersează, în timp ce „oficialilor“ li se mai pun încă pereți la dispoziție. Există între individualism și pictura de șevalet un raport ce s-ar cere precizat din punct de vedere istoric²⁹. Negoțul picturii este, și rămîne, mai ales un negoț al picturii de șevalet³⁰. Vindute, sechestrate, scoase la mezat, moștenite, operele pictate au urmat fluctuațiile bursei. Unii burghezi din Amsterdam și-au adjudecat tablouri de Rembrandt (din ultima perioadă) pentru sume în jur de zece florini, mult mai ieftin decît un bulb de lalea. Astfel tabloul-marfă (chiar dacă marfa era prețioasă) n-a fost întotdeauna respectat în demnitatea sa de operă. Cîte tablouri n-au fost oare sfîșiate? *Un Iisus mort slăvit de îngeri și de sfinți*, al lui Veronese, a fost tăiat în trei bucăți care s-au răspîndit în toată lumea, una la Ottawa, alta la Edinburg cea de-a treia la Duwiche Gallery, în apropiere de Londra³¹. *Salu-*

²⁹ Burghezul care se îmbogățește se mută în altă casă luîndu-și cu el mobilele de valoare. Bogat, el își va avea palatul său și, înăuntru, tablouri. Prințul avea fresce. Uneori burghezul îl imită pe prinț, atunci cînd începe să creadă că bogăția sa e veșnică. Mai e și faptul că imobilul e mai puțin expus vinzării și cumpărării (am putea spune mai puțin mobil din punct de vedere economic). Pînă la urmă, edificiul destinat cultului este cel care rămîne în mod mai constant propriu frescei.

³⁰ Înaintea picturii mobile și a comerțului cu opere de artă, existau — de pildă în veacul al XIII-lea, la Paris — tîrguri de artiști unde clienții tocmeau pictori.

³¹ La fel s-a întîmplat cu *Execuția lui Maximilian*, de Manet, pînă despre care VOLLARD (*En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset, 1938, pp. 125—126) povestește cum a fost tăiată în bucăți de familia pictorului. Manet însuși nu și decupase oare portretul dintr-un Degas? (*Ibid.*, p. 187).

tul Ingerului Gabriel, atribuit lui Van der Weyden (Luvru) este de fapt panoul central al unui triptic ale cărui voleuri sînt la Torino. Într-unul din aceste voleuri donatorul nu datează decît din veacul al XVI-lea; el a fost substituit unei donatoare, decupîndu-se un dreptunghi în panoul de lemn. Donatoarea a supraviețuit pe fragmentul ei dreptunghiular și se află în colecția E. de Rothschild³². Mobilitatea poate fi și ea o cauză de dispariție. Jaful face pandant incendiilor, iar vandalismul nu numai că a ciuntit statuile antice, a despuiat templele de statuile lor de marmură sau a devastat porticurile bisericilor, dar a și dispersat, în cele patru colțuri ale lumii, operele prea ușor transportabile (așa cum s-a întîmplat cu miniaturile de la Cluny, folosite drept recompensă puștilor la școală³³). În China, nu numai că nu a rămas practic nimic din toată pictura murală din epoca Han (200 î.e.n. — 200 e.n.) dispărută împreună cu edificiile, dar au fost distruse pînă și colecțiile de *rotulus*-uri adunate de împărații Wei și Leang. Ultimul Leang și-a ars el însuși biblioteca în fața dușmanului, ca un fel de sinucidere culturală. Împărații Chinei erau mari colecționari; din nefericire ei își concentraseră comorile într-un singur loc, apoi, la căderea dinastiei, de multe ori colecțiile piereau împreună cu ei³⁴. Vandalismul violent (jaf, autodafe, dărîmări) nu este singurul; există și un vandalism mai blind; acesta con-

³² Cf. GENAILLE, *La peinture des anciens Pays-Bas, de Van Eyck à Bruegel*, Paris, Tisné, 1954, p. 8, și multe alte exemple.

³³ H.-L. CHAMPLY, *Histoire de l'Abbaye de Cluny*, 3-e éd. Paris, Lib. Centrale des Sciences, 1930, p. 357. După ce a fost jefuită la 29 nov. 1793, biserica abațială a rămas deschisă tuturor pînă în 1798. Apoi, a fost vîndută unor negustori de piatră care au provocat prăbușirea navei. În 1801, Serviciul de drumuri a triumfat: se putea trece în sfîrșit prin ea. Demolarea a continuat pînă în 1811.

³⁴ Cf. Peter C. SWANN, *La Peinture chinoise*, trad. din limba engleză de G. LAMBIN, Paris, Tisné, 1958, pp. 26, 34 etc.

stă în modernizări. Corul bisericii abațiale din Jumièges, înainte de a servi, în 1802, drept carieră de piatră unui negustor, fusese dat jos și reconstruit de călugării care înlocuiseră stilul romanic cu cel gotic, mai pe placul lor. Omul este conservator, dar și constructor: de multe ori el păstrează locul și schimbă edificiul. Pentru a construi, el dărimă. Cîte biserici, chiar foarte vechi, nu sînt deja înlocuitoarele altor clădiri și mai vechi. Or, în cazul vandalismului la rece, frescele (atunci cînd imobilul era cruțat) au scăpat adeseori de distrugere: ele erau acoperite de un strat nou sau cu tencuială (însă pentru ca tencuiala să adere la perete, meșterii trebuiau să provoace mai întîi stricăciuni suprafeței pictate, ciocnind-o din loc în loc ca să o facă mai zgrunțuroasă). A fost suficient, în secolul al XX-lea, să se decapeze acea suprafață pentru a regăsi, de multe ori bine conservate, prețioasele straturi de dedesubt. Apoi cîte alte tablouri n-au fost acoperite, și nu numai de autorul lor? Cîte n-au fost retușate, aranjate sau „restaurate”? Etienne Gilson afirmă: „Omul este cel mai primejdios dușman al picturii”³⁵ și amintește nenumărate anecdote despre ravagiile făcute în cursul restaurării unor tablouri. El are totuși dreptate atunci cînd adaugă: „dar ea ar sfîrși prin a dispărea în mod firesc, fără ca omul să aibă vreun amestec”, dată fiind acțiunea timpului. În orice caz, dacă tabloul se află la îndemîna oricui pentru a fi decupat, furat³⁶, vîndut, mutat ori salvat, este datorită autonomiei suportului în raport cu peretele, cît și faptului că este ușor.

³⁵ *Peinture et réalité*, p. 98.

³⁶ Istoria furturilor de tablouri este departe de a fi întotdeauna tristă: să ne amintim de *Gioconda*, a cărei răpire (1912) l-a costat pe Dujardin Beaumets postul său de sub-secretar de Stat la Bele-Arte, pe care îl deținea neîntreput din 1905. În legătură cu acest subiect vezi Jeanne LAURENT, *La République et les Beaux-Arts*, Paris, Julliard, 1955, p. 10 și urm.

4. CE ESTE UN TABLOU ?

Cuvîntul tablou desemnează în primul rînd acest suport, acest suport material. *Tabula*: scîndură. Așa-numiții „imagiers”^{*} ai evului mediu făceau uneori și pictură plană, dar, în acele timpuri, pictorul era și sculptor și aurar, iar majoritatea problemelor pe care le puneau suportul plat, problema celei de-a treia dimensiuni mai cu seamă, nu prezentau importanță. A picta însemna adeseori a decora volume, a îmbrăca statui. Planul zidului își căpăta sensul în spațiul arhitectonic.

De îndată ce acest plan nu mai e zidul, suportul plat îl obligă pe pictor să aleagă cel mai bun dintre materialele capabile să-l constituie. Egiptenii cunoșteau deja panoul de lemn preparat cu ipsos. Lemnul de stejar a fost adesea folosit. Van Eyck pictează pe lemn de stejar, iar panourile lui cele mai bine conservate, *Madona Cancelarului Rolin* de pildă, au reversul acoperit cu un strat de ceruză. Lemnul de fag este sensibil la vermină, după cum o dovedește *Boul jupuit* al lui Rembrandt. *Pelerinii la Emaus* sînt pictați pe o scîndură de mahon adusă de la Londra; pe acest lemn prețios, încă necunoscut în Olanda, pictorul avea intenția să picteze o capodoperă... Ușoară și lesne de tăiat, dar solidă și îndeajuns de zgrunțuroasă ca să prindă vopseaua așternută deasupra, pînza preparată și întinsă pe șasiu apare la finele veacului al XIV-lea. Singura ce poate fi făcută sul cu ușurință (ca și mătasea în Orient) în vederea transportului, ea pare să-și fi biruit rivalele (cu toate că este sensibilă la umiditate, sub acțiunea căreia se strînge, în timp ce aerul uscat o face să se întindă). Au fost încercate toate modalitățile: placaj, isorel, fibro-ciment. Unii își manifestă preferința pen-

^{*} Denumire dată în evul mediu artiștilor care se ocupau cu sculptarea și draparea statuiilor și cu ilustrarea manuscriselor (N. tr.).

tru suportul de lemn sau de hirtie. Hirtia lipită cu cazeină, pe panou de lemn sau pe pînză, este suportul preferat al lui Rouault. Se atribuie acestui suport excelenta conservare a *Fecioarei cu heruvimi* de Rubens (Luvru). De altfel cazeina, recomandată de Mérimée și menționată deja de Cennini, este unul dintre cele mai solide cleiuri; este utilizată numai la prepararea suportului pînă în secolul al XX-lea, cînd începe să fie folosită ca liant pentru unele culori. Și metalul a fost folosit. O rețetă din 1684 recomandă să se frece cu usturoi placa de cupru ce urma să fie pictată. Iar Jean Dewasne, atunci cînd pictează pe folie de aluminiu, face oarecum o pictură etimologică, dacă ne amintim că etimonul latin *tabula* a dat în franceză *tableau* dar și dubletul *tole**.

Să nu ne închipuim că alegerea suportului este întotdeauna ceva secundar pentru pictori. Pe mulți dintre ei, ca să nu vorbim decît de contemporani, suportul îi preocupă nu numai din motive de soliditate materială, dar și din motive estetice. Deyrolle, de pildă, care pictează în tempera, pune pe pînză două straturi de preparație, unul înainte, iar celălalt după ce a făcut desenul, acesta apărînd prin transparență, sub cel de-al doilea strat în momentul fazei finale de lucru³⁷. Textura materiei picturale datorează mult suportului: pictura netedă («ripolin» pe metal la Dewasne) sau zgrunțuroasă, cum sînt unele tablouri de Paul Klee, pictate în tușe ușoare pe pînză groasă³⁸. *Drip-ping-urile* lui Pollock sînt executate pe „pînză

* tablă metalică (N. tr.).

³⁷ Cf. anchetei lui Roger BORDIER, *L'Art et la matière*, publicată în „Art d'aujourd'hui”, nr. 8/1935 și 1, 2—3, 4—5, 6, 7/1954. Ne vom folosi cit mai mult de această interesantă sursă. Interviu lui Deyrolle e publicat în nr. 1 din februarie 1954.

³⁸ Dar nu numai marii maeștri scot efecte din textura suportului; unii dintre artiștii care expun pe stradă pictează pe catifea neagră pentru a obține efecte realiste mai puternice. Cîinii latră la pisicile pictate de ei.

cerată”. Magnelli își acoperă pinza cu o preparație absorbantă, făcută din apă, clei și ipsos, pictînd apoi într-un singur strat gros; obține astfel acea matitate proprie stilului său.

Cît despre Dubuffet, dacă de multe ori nu dă nici o importanță calității suportului, nu o face din neglijență, ci din principiu. Vom reveni asupra concepției sale despre pictură ca activitate de delectare, anti-artistică³⁹, epicuriană și întrucîtva populistă. Dubuffet susține că pictura nu are sens decît prin plăcerea resimțită în momentul cînd pictezi. Pretinde că nu-l interesează posteritatea. „Eu fac, scrie el, ... desene cu orice — pe o bucățică de carton, pe o bucățică de hirtie, chiar pe hirtie de ziar cîteodată —, și asta îmi face mare plăcere”⁴⁰. Însă pentru tablouri folosește suporturi mai solide.

Dacă primul sens al cuvîntului tablou semnifică suportul, este totuși limpede că numim tablou ceea ce este pictat pînă la urmă pe suport: opera terminată. Ar fi de altfel prea simplu să ne oprim aici. Nu orice lucrare pictată pe o pînză (de pildă), constituie un tablou.

În primul rînd tablou este numai cel făcut de pictor, iar acesta se definește nu doar prin talentul și știința sa, dar și prin intenția creatoare de a fi pictor, atunci cînd această intenție se realizează, deci prin înfăptuirea operei proiectate, tabloul. O pictură făcută de un alienat, fie ea și foarte bună, este oare un tablou? Nu, în măsura în care nu e decît un

³⁹ Tot dintr-un sentiment de anti-pictură, da-duștii și suprarealiștii (atunci cînd nu abordau tehnicile tradiționale, ca Tanguy sau Dali) căutau suporturi neobișnuite. Încă din 1914, Marcel Duchamp pictează sub sticlă *La mariée mise à nu par ses célibataires même*. În acest caz suportul este un supra-suport.

⁴⁰ *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, Coll. Métamorphoses, 1946, p. 1.

simplu exercițiu terapeutic⁴¹. Dar se întâmplă ca bolnavul să fie în același timp și pictor, ori să descopere că este pictor în cursul tratamentului. Séraphine din Senlis picta doar din simplă manie? Într-un sens, căpătînd conștiința (grație privirii altcuiva) că face lucruri durabile și prețioase, ea a devenit pictor a făcut tablouri. Tabloul, în calitatea lui de obiect creat, ar fi așadar un obiect pentru altcineva (de oferit, de dat, de vîndut, de arătat) — în timp ce schița sau eboșa, cea ratată mai ales, o păstrezi pentru tine. Dintre producțiile pictorului, tabloul este cel pe care el acceptă să-l lase să apară în public, ca reprezentant al său: se spune *un* Matisse, *un* Chagall⁴². Dacă se poate obiecta că un desen de Matisse, realizat pentru el însuși, ca scop în sine, nu este totuși un tablou, ceea ce e adevărat, sare totuși în ochi criteriul suportului. Dacă am pornit de la suport este pentru că el se numără printre atributele esențiale ale tabloului. Tabloul e făcut pe un suport solid ori întărit, în vreme ce desenul, pe hîrtie flexibilă și fragilă, trebuie pus sub geam. Să spunem că pictorul s-ar apuca să deseneze (singura intenție ce ar avea-o în acel moment) pe o pînză: el va obține, chiar dacă desenul e studiat și făcut cu îngrijire, o eboșă de tablou și nicidecum un desen de sine stătător. Vom vedea totuși că atunci cînd e vorba de pastel, de pildă, sau de pictura chinezească pe mătase, trebuie menținute niște zone ambigue în jurul noțiunii de tablou.

⁴¹ După cum nici „dictarea automată” nu este un poem. Și totuși, va trebui poate, atît în pictură, cît și în poezie, să se aplice distincția făcută de Paul Eluard între „poezie involuntară” și „poezie intențională”.

⁴² Rolul spectatorului, spre care pictorul își întoarce lucrarea, nu servește aici decît pentru a distinge tabloul de toate celelalte lucrări care l-au pregătit. Începînd de la un anumit grad de notorietate a pictorului, se vor face presiuni asupra lui ca să-și expună schițele pregătitoare.

Suprafață plană și pictată putînd fi arătată, să fie asta deja o definiție a tabloului? E clar că pentru a restrînge această formulă trebuie precizate caracterele aparenței pictate. Restricția poate merge chiar foarte departe. Atunci cînd Apollinaire scrie: „Seurat — (...) — nu a știut să se dezbrace de ideea de tablou”⁴³, prin tonul depreciativ cu care o spune nu dă el oare un sens foarte special acestui cuvînt, un sens scenic? Se vorbește, în spectacolul de teatru și de music-hall, de „tablou-vivant”, de „tabloul întîi” sau de „tabloul doi”. Cuvîntul tablou capătă atunci sensul de compoziție cu personaje și chiar acela de compoziție *de* personaje. El se poate extinde la orice fel de spectacol dat de oameni: cutare scenă de familie este un tablou emoționant. Luat în acest sens, cuvîntul tablou pare să se limiteze, pentru pictor, la anumite subiecte. Scenă istorică (sacră sau profană) și mitologică, termenul de „compoziție” excluzînd orice imitație imediată a naturii. O scenă de circ a lui Seurat este un tablou. Un nud, o natură moartă nu sînt tablouri. Academistii îi păstrează adeseori această accepțiune. Astfel Paul Leroy scrie: „Van Dyck reușește mai bine în portret decît în tablou”⁴⁴.

Într-un sens mai apropiat de acela de obiect pictat demn de a fi privit de un altul (ceea ce nu înseamnă neapărat că e pictat pentru un altul), vom găsi o altă accepțiune pejorativă. Tabloul s-ar califica, din punct de vedere plastic și estetic, printr-o pretinsă desăvîrșire cu care ar fi primejdios să te mulțumești. Executat spre a fi livrat publicului, oricare ar fi subiectul lui, tabloul s-ar deosebi

⁴³ *La peinture moderne* în „Der Sturm”, nr. 148—149 (exemplar multiplicat) — reprodus de P. Francastel, în *Du cubisme à l'art abstrait, les cahiers inédits de Robert Delaunay*, Paris, ed. S.E.V.P.E.N., 1958, p. 164.

⁴⁴ *Traité de peinture*, prefată de René Grousset, Paris, ed. Universelles, 1947, p. 84.

atunci intru totul de desenele și de schițele pregătitoare. André Lhote, de pildă, scrie: „Nu e bine să începi prin a face tablouri, ci experiențe”⁴⁵, apoi, „există două genuri de artiști, cei care pictează pentru a face tablouri și ceilalți, mai cinstiți, care pictează pentru a învăța să picteze”⁴⁶. Dacă distincția făcută de noi altundeva, între pictorul cercetător și pictorul exclusiv amator de clientelă, pictorul „cu piață”⁴⁷, este valabilă, vom observa cum primul, preocupat înainte de toate de progresul său personal, realizează mult mai puține tablouri, decât cel de-al doilea. Pentru el, tehnica este în asemenea măsură o operă în curs, încât îi e cu neputință să-și încheie lucrarea oprindu-se la un stadiu care să-l satisfacă, ori la o manieră, ori la un poncif. Faptul nu ușurează cu nimic problema finalizării operei, asupra căreia vom reveni mai târziu. Vom admite totuși că pictorul cercetător știe să deosebească între schiță, eboșă și tablou, acesta din urmă nefiind însă pentru el decât o etapă (un stadiu) pe parcursul unei dezvoltări, aceea a întregii lui opere, mereu deschisă, atâta timp cât va fi în viață. Din acest motiv se și hotărăște de multe ori să-și expună chiar și schițele, în orice caz niște serii de unde este exclus chiar și gândul unui tablou-capodoperă. Pignon, printre alții, după Picasso, a făcut expoziții pe o singură temă sau cu un singur obiect, mereu reluat, de pildă un trunchi de măsline. În cazul acesta, obiectul pictat, datorită producerii lui anevoioase (în sensul fotografului ori al savantului, în strădania lor spre o obiectivitate realistă, cit și în sensul plasticianului, care interpretează în mod pictural obiectul perceput), țin într-un fel de natura acestui efort, niciodată încheiat. De bună seamă că nu toți pictorii au același stil de lucru. Și An-

⁴⁵ *Traité du paysage*, Paris, Floury, 1951, p. 25.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁷ *Vocation et profession du peintre*, în „Journal de Psychologie”, oct.-dec. 157, p. 403.

dré Lhote nu a spus totuși că numai pictorii proști fac tablouri. Orice tablou, fie el și imperfect, ar implica așadar o anumită idee de finalizare.

Am dori să evităm de a defini tabloul într-un context peiorativ. Sensul academic și scenic al cuvintului tablou este prea departe de vocabularul actual al pictorilor. Iar sensul ce i-l dă André Lhote, prin ideea de perfecțiune, desigur iluzorie, ce l-ar implica, nu pare să acopere, deși prezintă interes, toate lucrurile pictate pe care le cuprinde astăzi cuvântul *tablou*. Dacă negustorii de tablouri nu ar expune și nu ar vinde decât picturi perfecte (în ochii artiștilor), ar da faliment. De altfel chiar și în cele mai frumoase muzee, doar câteva capodopere răsar din droaia de tablouri mediocre ce le înconjoară.

Am putea noi accepta în acest caz să numim tablou un lucru pictat care să fie „obiect făcut cu scopul de a fi frumos”? „Cézanne — scrie Bernard Dorival — intenționa și el să facă un tablou, adică un obiect frumos care să fie mai mult decât un document și decât o imagine, care să fie un organism dotat cu autonomie”⁴⁸. Tot astfel, Etienne Gilson, analizând noțiunea de frumos, aplicabilă artei, scrie: „Ceea ce deosebește tablourile de realitatea naturală este faptul că aceasta, chiar dacă e frumoasă, nu are drept scop unic de a fi frumoasă”. Stejarul pictat de Théodore Rousseau se deosebește de stejarul din pădure prin faptul că el „conține tot ce trebuie pentru plăcerea ochilor și nimic altceva. Aprehensiunea operei de artă oferă dorinței bucuria de a-și fi atins țelul”⁴⁹. Ideea de obiect făcut cu scopul de a fi frumos este, totuși, oarecum imprecisă, prin faptul că se referă la sentimentul frumosului, așa cum îl pot simți, într-un anumit moment, atât spec-

⁴⁸ *Cézanne*, Paris, Tisné, 1948, p. 71.

⁴⁹ *Peinture et réalité*, pp. 232—233.

tatorul, cît și artistul. Pictorii nu spun „e frumos“, ci „e solid“, „rezistă“; alții spun „are haz“, chiar și „e amuzant“ — să fie din pudoare? — sau atunci, trebuie ca sint transportați de entuziasm... În plus, putem vorbi de un crochiu frumos și chiar de un document frumos, după cum putem vorbi de o furculiță frumoasă sau de un automobil frumos. Se poate argumenta că aceste obiecte nu sînt făcute cu unica intenție de a fi frumoase. Fără îndoială. Cu toate că ar trebui să avem certitudinea că un tablou nu are, nici chiar în subsidiar, alt scop decît acela de a fi frumos. Am admis că el era, în calitatea lui de operă, scop în sine. Dacă acum se situează în axa valorilor superioare, nimic nu mai impune frumosul ca scop ultim. *Expresia*, de pildă, poate fi vizată ca o valoare ce dă sens efortului creator. Să ofere asupra lumii o viziune prin care să emoționeze, să suscite bucuria sau angosta (mîndria națională, credința în divinitate), mai mult: să realizeze un fragment din aceea oglindă în care spiritul uman își descoperă zi de zi existența. La mulți pictori, și dintre cei mai mari, nevoia de expresie trece mult înaintea gustului pentru frumos. Și aceasta e chiar una din rațiunile evoluției istorice a conținutului noțiunii de frumos. Dealtfel, n-au ajuns oare esteticienii contemporani să facă din frumos o categorie estetică la fel ca oricare alta, plasată, nici mai mult nici mai puțin, alături de sublim, de pildă, ori de grațios, dacă nu de drăguț, care e peiorativ? Nu vom merge pînă la a ridica problema urîtului în artă⁵⁰, însă nu e deloc sigur că un lucru urît nu este altceva decît eșecul unui lucru frumos, și nici că urîtul înseamnă neîmplinirea frumosului. Se pot desluși unele reprezentări deliberat respingătoare, căutarea specială a unei emoții a urîtului. Oricum, trebuie să ne

⁵⁰ Cf. Lydie KRESTOVSKY, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, Ed. du Seuil, 1947, de exemplu p. 125.

rezervăm dreptul de a vorbi despre tabloul prost. Dar există ceva și mai decisiv de îndată ce ținem seama de evoluția gustului. Se întîmplă, de foarte multe ori, ca tabloul, pentru o anumită sensibilitate, pe cît de fanatică pe atît de departe de eclectism, să plătească pentru apartenența lui, magistrală totuși, la o școală, sau la o epocă, socotită a fi execrabilă pînă și în capodoperele ei. Am auzit într-o zi un pictor, și nu unul dintre cei mai neînsemnați, aruncînd anatema asupra „picturii italiene“: nu se referea la ultima perioadă a creației lui Sodoma ori la acei Agnolo decadenti, ci la întregul Cinquecento, în bloc, cu Leonardo, Rafael, Michelangelo, Tițian, Giorgione și Tintoretto. Și nu era o butadă; era o atitudine profund simțită, împărtășită dealtfel de un mare număr de contemporani. Mai mult decît valorile estetice (frumosul sau urîtul), ceea ce reieșea în cazul de față era concepția generală despre pictură a acestui pictor. Raporturile dintre această concepție și gust („asta nu e pictură“, echivalează totuși, în parte, cu „nu-mi place“) creează aici o distorsiune între a fi pictură și a fi tablou: un Rubens rămîne un tablou, în sensul material, însă este aruncat afară din pictură de judecata normativă. D. H. Kahnweiler scrie că Mondrian este un pseudopictor care face pseudopictură⁵¹. Dar face oare și pseudotablouri? Se poate observa cît de primejdios este de a introduce o normativitate estetică în definirea unui obiect, creat totuși pentru a înfrunta judecăți de valoare. E vădit deci, nu numai că acea clasă de obiecte făcute cu scopul de a fi frumoase este mai mare decît cea a tablourilor, dar și invers, că tabloul poate să nu fie un obiect făcut pentru a fi frumos.

⁵¹ Juan Gris, *sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946, pp. 235—237. Autorul merge pînă la a scrie: „Fie ca această pictură abstractă (...) să dispară cît mai curînd“.

Mai rămâne acea noțiune de „organism dotat cu autonomie”⁵² care, fără îndoială, ar fi destul să se aplice strict la lucrul pictat. Dăm atunci peste celebra formulă a lui Maurice Denis. Se pare într-adevăr că e singura care ar putea pune toată lumea de acord. Succesul ei se datorează faptului că însumează ceva general și, în același timp precis. „Să ne amintim că un tablou — înainte de a fi un armăsar focos, o femeie goală sau o anecdotă oarecare — este în primul rând o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine”⁵³. Negreșit, la timpul ei, definiția avea valoarea unui manifest și, în consecință, am putea presupune că e parțială, dacă nu părtinitoare. Cu doi ani în urmă, în 1888, Sérusier arătase la Academia Julian, unde lucra și Maurice Denis, capacul unei cutii de țigări de foi pictat de Gauguin, pe care îl adusese de la Pont-Aven: a fost o revelație⁵⁴. Dar astăzi cine s-ar încumeta să o respingă? E trasă hăis și cea, dar din ea nu se mai iese. Jacques Villon, de pildă, în numele tehnicii traseelor regulatoare pe care, afirmă el, o împrumută

⁵² Etienne SOURIAU vorbește de „structură cosmică” pentru a desemna ceea ce face ca opera de artă „să fie încheată” și să „constituie un univers”. Cf. *Les structures de l'œuvre d'art*. Curs ținut la Sorbona, Paris, C.D.U., 1956, pp. 1 și 2. Deja în *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947 (mai ales pp. 31—32), autorul, respingând ideea de frumos ca element de definire a artei, arăta că arta dă ființă operei care este univers singular. Impresia de frumusețe nu este altceva decât efectul ce-l are asupra noastră „perfecta reușită a artei în sarcinile ce-i revin”. Una din sarcini, cea esențială, fiind ca, prin intermediul operei instaurate, „să ne conducă spre o impresie de transcendență” în raport cu lumea afirmată de opera însăși. *Ibidem*, p. 71.

⁵³ Articol publicat în *Art et critique*, 1890, reprodus în *Théories* (1890—1910), Paris, L. Rouart et J. Watelin, ed. a 4-a, 1920 și în *Nouvelles théories...*, IDEM, 1922, p. 6.

⁵⁴ Cf. Maurice DENIS, *L'influence de Paul Gauguin*, în „L'Occident”, oct. 1903, *Théories*, p. 166 și urm.

de la Leonardo, se leagă de „armăsarul focos al lui Maurice Denis”. „Tabloul, scrie el, se umflă ca un acordeon, căpătînd astfel o consistență care face să devină caducă și depășită faimoasa concepție a suprafeței plane acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine”⁵⁵. Ceea ce îl supără mai cu seamă este această idee de pictură plată, fără adîncime. Totuși, Maurice Denis nu respinge neapărat perspectiva pe care ar putea-o exprima asamblajul de culori și nu credem că, exceptînd această nuanță, pictura lui Villon anulează definiția. Trebuie să recunoaștem că definiția e remarcabilă prin acel dozaj dintre ceea ce spune și ceea ce nu spune. Autorul nu precizează dacă tabloul trebuie să placă și dacă place. Problema frumosului rămîne cu dibăcie eludată. El vorbește despre asamblarea unor culori pe o suprafață, ceea ce evocă munca pictorului, și de ordine, ceea ce deschide esteticienilor ușa. Aluzia la obiecte (cal sau femeie) are în ea ceva insolent care, deși elimină din pictură figurarea motivelor, nu merge pînă la interzicerea ei. Excelentă formulă. În mod ciudat — și Maurice Denis notează faptul, — formula se datorează în mare măsură artelor ornamentale și murale, domeniul unde cuvîntul tablou nu este deloc folosit. Ea evocă în mod subtil și acea idee de finalizare prin punerea la punct a unei ordonări armonioase, finalizare poate provizorie, însă decisivă dacă abandonarea (arbitrară) a tabloului de către pictor, faptul de a-l oferi privirii altora, îl constituie ca atare. Culorile sînt *asamblate*, nu se merge pînă la a spune că această asamblare este *imuabilă*, dar nuanța e sugerată.

Iată deci tabloul. Este un ansamblu aparent terminat, autonom, un fel de *Gestalt*, făcută din forme pictate pe un plan solid. Fiecare parte, cu condiția să nu aibă deficiențe,

⁵⁵ Cf. Jacques LASSAIGNE, *Villon*, Paris, Ed. de Beaune, coll. „Signe”, 1950, p. 4.

păstrează, atât cu întregul, cât și cu celelalte părți, un anumit număr de raporturi structurale care constituie ordinea plastică. De unde provine această ordine? Depinde ea cumva de principii fixe? Prezintă ea oare de-a lungul istoriei aspecte invariante? Să nu fie ea decât o aplicare la artă a unor exigențe logice ale spiritului nostru? Sau, dimpotrivă, este creată pe de-a-ntregul de fiecare pictor ori de fiecare școală de pictură în parte, ca un sistem artificial dar semnificativ, în care spiritul ar găsi mijlocul de a-și satisface o tendință artistică ireductibilă la oricare altă și ar crea o ordine specifică? Și ce fel de legături sau liniamente unesc ordinea interioară a tabloului de natura exterioară? Ce fel de legături sînt acelea care, precum niște rădăcini împîntate în însăși ființa umană, fac din tablou produsul unei persoane?

Majoritatea pictorilor care încearcă să explice de unde provine ordinea plastică a picturii, o leagă de cite un alt domeniu al artei, privilegiat de ei. Și mult mai frecvent se întîmplă să fie raportată ordinea plastică în pictură la un gen extra-pictural, decât să se explice ordinea proprie celorlalte arte prin referire la pictură. Faptul se datorează desigur varietății de picturi posibile, și face cu atât mai delicată problema noastră.

5 DE UNDE PROVINE ORDINEA PLASTICĂ PICTURALĂ?

Nu s-a așteptat „arhitectura plană și colorată” a lui Juan Gris pentru a împrumuta concepte din arta de a clădi⁵⁶. Dealtfel chiar el consi-

⁵⁶ Arhitecții moderni datorează mult pictorilor cubiști și abstracționiștilor; în schimb aceștia sînt îndatorați arhitecților. În legătură cu acest subiect, vezi Michel RAGON, *L'architecture moderne*, Paris, Laffont, 1958, cap. III, p. 49.

dera că această arhitectură picturală nu era altceva decât *tehnica* pe care o opunea *esteticii*, lume a senzațiilor, și adăuga că ea era elementul permanent, clasic, al picturii.⁵⁷ Un tablou va fi „construit”, echilibrat. Nu fără ca, la acei care evită orice figurare a obiectului uzual, reprezentarea ponderabilității și a solului în prim plan să nu polueze întrucîtva „plastica pură” prin elementul provenit din imitație. Atunci cînd L. Degand califică drept figurativă orice pictură care ține seama (chiar dacă obiectele figurate ar fi imposibil de recunoscut) de *asiza volumelor* pe sol, deci de greutatea lor (pictura abstractă caracterizîndu-se, după opinia lui, prin raportarea formelor la cele patru margini ale cadrului, și nu numai la marginea de jos)⁵⁸, el leagă, fără să o spună, plastica figurativă de legile arhitecturii. Acestea, faptul nu mai e nevoie să fie subliniat, depind fundamental de arta de a ridica edificii și de a le pune un acoperiș, în pofida legilor gravitației, și grație lor. Dar, în subsidiar, arhitectura este și o artă a dispoziției lucrurilor în planul încăperii sau al terenului. Malevitch nu pare a se sinchisi de problemele foarte concrete ridicate de funcționalism și de Le Corbusier atunci cînd reduce arhitectura („suprematistă”) la arta de a compune volumele. El scrie: „Pictorii au făcut o mare revoluție în pictura imitativă a obiectului și au ajuns, la un moment dat, la pictura fără obiect. Ei au găsit elemente noi care pun, chiar de pe acum, *problemele arhitecturii viitorului*”⁵⁹. Arhitectura nu este niciodată fără obiect, deoarece cuvîntul obiect nu poate avea aici același sens ca în pictură. Întîlnirea dintre arhitectură și pictura modernă s-a făcut pe planul stilului. Dar trebuie oare să confundăm „abstracțiunea” și extrema

⁵⁷ *Des possibilités de la peinture*, KAHNWEILER, op. cit., p. 287.

⁵⁸ Op. cit., pp. 100—105.

⁵⁹ Apud Michel RAGON, op. cit., p. 51.

austeritate? Există o pictură abstractă extrem de austeră și o arhitectură, chiar și o decorație, în unghiuri riguroase: și într-un caz și în celălalt au cumva legile arhitecturii vreun amestec? Gustul pentru aranjamentele „construite“ depășește cu mult domeniul specific al arhitecturii, și nu avem deloc certitudinea că aceasta trebuie să dea tonul celorlalte arte. Ceea ce ne interesează este tocmai să sesizăm prin ce se deosebește ordinea plastică de oricare alta. Aproape toate artele, chiar și poezia, împrumută o terminologie din domeniul construcției. Iar echilibrul dintre părți, fie el simetric sau nu, ținuta unui ansamblu pot fi apreciate în orice *compoziție* — literară, muzicală etc. Un pictor mi se lăuda că știe să „construiască figura“. Și atunci când își exprima admirația pentru o operă, constata: „stă în picioare“. Se trece cu ușurință de la asiza arhitecturală la *portul* corporal.

Odinioară, tocmai în cazul academiilor clasice, plastica ținea de domeniul *compoziției* scenice despre care am vorbit în legătură cu noțiunea de tablou. Putem citi în *Convorbirile* lui Félibien, că trebuie să impui modelului tău aceleași mișcări, aceleași forme și să-l plasezi în aceleași unghiuri de vedere pe care figura trebuie să le aibă în tablou⁶⁰. Plastica, pe care o vedem astfel cât poate fi de imobilizatoare, ține aici de o optică teatrală care implică adeseori acel *Raumkasten* (spațiu-cutie)

⁶⁰ *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes*, Paris, 1666—1668, ed. nouă, revăzută, corectată și adăugită. Londra, D. Mortier, 1705, 4 vol. Pentru a-și compune tabloul, Poussin se folosea de mici modele sculptate pe care le dispunea pe masă (*Ibid.*, 1705, t. IV, p. 123). Cf. și în *L'Idée du peintre parfait*, Londra, D. Mortier, 1707, cap. XIV: „Tabloul trebuie considerat ca o scenă, unde fiecare figură își joacă rolul“; citat în *extenso* de G. CHARPIER și P. SEGHERS, în *L'art de la peinture*, Paris, Seghers, 1957, p. 255.

al lui Panofsky, sau „cubul scenografic“ a cărui influență în pictură e manifestă, consideră Pierre Francastel, de la Giotto la Poussin⁶¹. În acest spațiu scenic (cub cu edicule la Giotto sau platou în fața decorului-fundal la Piero della Francesca), se pozează. Un dram de manierism și ele vor deveni niște „poze plastice“. Prin acestea, modelul academic, care și el trebuie să fie frumos, își va pune în valoare formele cărora le va imprima o mișcare; mișcarea nu va evoca nici munca, nici erotismul, nici senzații speciale, de durere, de pildă, afară de cazul când e vorba tocmai de a le exprima într-o manieră elenistică, stilul acesta neparvenind însă niciodată la elevația celui atins de uniforma seninătate a pozelor clasice. Genul de abstractizare atins atunci ține de dansul-spectacol, un dans imobilizat. Trebuie să recunoaștem că nici de data aceasta nu avem de-a face cu o ordine plastică specific picturală⁶².

Fără îndoială, nu numai la nivelul modelului clasicilor, reducând natura pictată la *compoziția* gestuală, putem noi repera acest raport dintre plastic și mimic. Oricine va simți un tablou punându-se în locul pictorului, va putea descoperi o mare parte de dinamică musculară și de referință kinestezică, mai ales în *compoziția* unor picturi nonfigurative contem-

⁶¹ În legătură cu influența pe care teatrul ar fi avut-o asupra picturii, autorul îl citează pe Kernodle (*From Art to Theater, Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, 1944). *Peinture et société*, p. 35 și urm.

⁶² În interesanta sa *Théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre, suivie des principes du beau optique, pour servir à l'analyse de la Beauté dans le geste pittoresque*, (Paris, chez Magimel, 1813), PAILLOT DE MONTABERT distinge cu precizie gestul teatral, exagerat de optica scenică, și „gestul pitoresc“, care nu trebuie să fie exagerat (p. 66 și urm.).

porane, de exemplu la Atlan. Despre asta va trebui să mai vorbim: adeseori, schemele picturale ale „abstracționiștilor“ sînt mai degrabă de mimat, decît de contemplat. În orice caz, ele își au sorgintea în unele gesturi ale pictorului. Împroscăturile de pastă ale lui Wols sau Pollock, parafele lui Mathieu sau tencuielile onctuoase ale lui Fautrier trebuie simțite nu atît prin forma sau prin culoarea lor, cît prin mișcarea a căror urmă, dacă nu epură, sînt. Dubuffet, atît în pictura cît și în scrierile sale, a afirmat cu vigoare această preeminență a gestului. Nu sîntem, desigur, obligați să-i credem pe pictori atunci cînd își comentează propriile opere, pictura fiind înainte de toate ceva vizual. Orice operă terminată există pentru ochi. Urma unui gest, într-o materie care îi fixează instantaneul, e făcută pentru a fi privită. Dar sînt foarte multe feluri de a privi. Într-o pictură pot interesa toate acele gesturi de *execuție* pe care le enumerează Cennino Cennini⁶³, retrăindu-le întrucîtva în gînd. Să aibă cumva ordinea plastică vreo obîrșie musculară?

Este știut că referința cea mai des folosită de moderni pentru a explica plastica picturală

⁶³ „Trebuie să știi să freci culorile, să lipești, să întinzi o pinză pe cadru, să o grunduiești cu ipsos, să răzuiești ipsosul și să-l șlefuești, să faci ornamente din ipsos turnate în tipare, mordanți, să prepari substanța de poleit cu aur, să lustruiești poleiala, să prepari cleiurile și lianții pentru culori (*temperare*), să colorezi în tente plate cîmpul picturii (*campeggiare*), să scoți tiparul unui desen folosindu-te de cărbune pisat (*spolverare*), să adîncești contururile (*grattare*), să poansonezi cîmpul aurit al unui tablou (*granare*), să scoți în relief contururile (*ritagliare*), să colorezi, să ornezi și să vernisezi pe lemn... „*Traité de la peinture mis en lumière* par... G. Tambroni, trad. par Victor Mottez, Paris, Renouard, 1858, p. 32. Corectura traducerii făcută după GUERLIN, *L'art enseigné par les maîtres. La technique*, Paris, H. Laurens, 1937, p. 7. (Pentru tălmăcirea acestei note am folosit și traducerea lui N. Al. Toscani, Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, Editura Meridiane, București, 1977. N. tr.).

este referința la muzică. Faptul ne-ar putea mira în primul moment, dat fiind că arta sunetelor n-a trecut niciodată drept o artă plastică. Și totuși, oricine va fi mai sensibil la „ordonarea culorilor asamblate“, decît la femeia goală sau la armăsarul focos, va fi ispitit să vorbească de „muzică colorată“, împrumutînd din muzică două caracteristici: 1) ceea ce am putea numi prestigiul ei aritmetic, 2) libertatea sa în comparație cu zgomotele și puritatea (clasică) a sonorităților ei nonimitative.

Ar exista o plastică sonoră așa cum există o muzică colorată. S-au scris mai multe *Solfegii ale culorii*⁶⁴ care, fără îndoială, au scopul de a forma ochiul, așa cum se formează urechea. Vom aminti doar cîteva exemple de interpretare muzicală a plasticii. Iată unul dintre cele mai recente: încercînd să definească ansamblul picturii, L. Degand constată că muzica și pictura, una prin intermediul urechii, cealaltă prin intermediul ochiului, se adresează acelorași facultăți ale spiritului nostru⁶⁵. Tot L. Degand, într-un articol din 1949, caracteriza pictorii abstracționiști afirmînd că ei „acționează la fel ca arhitecții sau muzicienii, folosindu-se exclusiv de elementele proprii artei lor“⁶⁶. Astfel vedem amestecîndu-se arhitectura și muzica. Fără îndoială că ele au în comun distanțarea față de natură și prestigiul matematic de care vorbeam. E. Gilson, reluînd formula lui Schiller, subliniază energic acest lucru. „A devenit o banalitate să afirmi că arhitectura este o muzică solidificată. Un edificiu este o simfonie ale cărei părți coexistă în

⁶⁴ De pildă, Edouard FER, *Solfège de la couleur*, prefată de Yves Le Grand, Paris, ed. Dunod, 1958.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 43.

⁶⁶ *De la figuration et de l'abstraction en peinture*, în „*Journal de Psychologie*“, 1949, nr. 2, pp. 129—130.

loc să se succedă în timp. Nici una din aceste arte nu imită în mod direct natura⁶⁷.

Nu trebuie deci să ne mirăm că Degand îi atribuie lui Gauguin principala inovație a picturii contemporane⁶⁸, dacă ne amintim că Gauguin vorbește de „muzica tabloului” și constată că, odată cu Delacroix, „pictura intră într-o fază muzicală”⁶⁹. Apoi Baudelaire, care a înțeles nu numai pictura lui Delacroix dar și ideea lui că pictura era superioară artei literare, scria în cronică Salonului din 1846: „În culoare găsim armonia, melodia și contrapunctul (...). Cea mai bună modalitate de a ști dacă un tablou e melodios este să-l privești de la o distanță destul de mare pentru a nu-i mai înțelege nici subiectul și nici liniile. Dacă este melodios, el are deja un sens”⁷⁰. Această melodie ar fi tocmai plastica sa.

O atare referință la muzică are desigur o oarecare profunzime, și sensibilitățile cele mai deschise față de arta contemporană⁷¹ nu au găsit nici o altă modalitate de a exprima ceea ce le apărea cu adevărat nou în pictură. Nu mai e nevoie, desigur, să amintim muzicalis-

⁶⁷ Op. cit., p. 329. Referință la aceeași idee găsim la Eug. DELACROIX, *Journal*, I, p. 489.

⁶⁸ Gauguin, eliminând perspectiva și intensificând culorile, inovează mai ales în raport cu Cézanne și marchează „începutul picturii moderne”, art. cit., p. 132.

⁶⁹ GAUGUIN, *Racontars d'un rapin*, Paris, Fa-laize, 1951, p. 50. De asemenea faimoasa lui scrisoare către Fontainas, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*. Note și prefață de Maurice Malingue, Paris, Grasset, 1946, p. 288.

⁷⁰ *Salon de 1846*, III, *De la couleur*, în *Curiosités esthétiques*, Lausanne, éd. de l'oeil, 1956, pp. 118—119.

⁷¹ Astfel E. SOURIAU, comentînd sistemul său bi-circular al artelor frumoase, scrie că „cercul interior unește artele care au între ele acea analogie profundă de a asambla în același mod (deși fiecare în baza unui „sensibil propriu” care îi este specific) niște *qualia* organizate ca un fel de muzică autonomă”... *Correspondance des arts*, p. 106.

mul⁷² sau orfismul (etichetă revendicată de fiecare la vremea aceea⁷³) pentru a da o pondere, chiar dacă numai istorică, acestei pretenții muzicale a pictorilor. Dacă am compara un roșu al lui Delacroix cu un roșu al lui Matisse, e justificat întrucîtva să spunem că primul este încă *modelat*, tăiat de umbre și reflexe, ca un zgomot, iar cel de-al doilea, care nu mai datorează nimic imitației imediate ci depinde de calitatea pigmentilor din tub, este pur, la rigoare *modulat*, precum un sunet emis. Astfel culorile vor avea timbrul lor, gama lor, iar formele „ritmul lor”, după cum sunetele pot avea și ele „catifelarea” și „coloratura” lor — căci muzicienii pomenesc și ei de „game cromatice” —, iar pictorii fac compoziții în gri sau cite o *fugă în roșu și albastru*⁷⁴, așa cum se compun sonate în do minor. Cîte o cîmpie își pierde calitatea ei de obiect pictat: singur verdele contează. El este „verde ca sunetul oboaielor”⁷⁵.

Totuși aici nu e vorba decît de niște *correspondențe*. Mai mult încă, oricare ar fi calitatea „muzicală” a unei emoții provocate de un raport de culoare, pentru a elucida calitatea specifică a plasticii picturale nu e suficient să te mulțumești cu un *fel de a vorbi*. Cu atît

⁷² În Franța, un grup de „muzicaliști” a expus în 1949, la Galeria Breteau.

⁷³ Cf. G. RIBEMONT-DESSAIGNES, *Déjà-Jadis, ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, Julliard, 1958, p. 48.

⁷⁴ Kupka, 1912, „Oui”, nr. 2 de Herbin (1951) este o „simfonie în culori, zisă cloazonata, pentru riglă și compas”.

⁷⁵ Este de remarcant faptul că într-o lucrare atît de importantă cum e a lui H. DELACROIX, *Psychologie de l'art* (Paris, Alcan, 1927) picturii îi sînt consacrate exact 19 pagini (de la p. 424 la p. 443) din 481 pp., față de 167 pp. muzicii și 43 pp. poeziei. Se mai vorbește, desigur, despre pictură în capitolul de concluzii; însă, de cele mai multe ori, atunci cînd studiază expresivitatea picturală (p. 439), autorul trimite pur și simplu la ceea ce scrisese mai înainte despre raporturile dintre sunete și sentimente.

mai mult cu cât cuvintele însele par a protesta împotriva modului cum sînt folosite. Plastica este altceva decît muzica.

Dacă ar fi să ne luăm după originea lui, cuvîntul plastică e, efectiv, mai degrabă legat de modelaj. Πλάσσειν: a forma, *plasticus*, se spune despre tot ceea ce poate fi fasonat cu degetele, despre argilă mai ales. (Geologii vorbesc despre o *argilă plastică*). „Materiile plastice“ sînt cele ce pot fi modelate industrial în *forme*. Ar însemna atunci că plastica picturală, ca și celelalte, ar fi în primul rînd de origine manuală și modelatoare. Poți face muzică fără a atinge vreo materie. Deschizi gura, suflă. Iese un sunet, care te farmecă, și pe care-l lucrezi pentru ca să sune mai bine, să fie mai frumos, mai expresiv. Sau fluieri. Prin extindere, se va sufla în tuburi. Se bătea din palme pentru a ritma dansul, se bate cu bețele pe bucăți de lemn. Bateria nu este o materie, chiar dacă ești destul de subtil ca să nu lovești decît anumite materiale care dau sunete mai limpezi. Instrumentul muzical nu e un material. Muzicianul nu are acea latură de „ipso-sar“ care e specifică pictorilor și plasticienilor. Aceștia sînt o familie de manipulanți, de chimiști și de muncitori. Dar ceea ce-i desparte pe pictori de sculptori, de ceramisti, de arhitecți etc. ... este faptul că obiectul ieșit din mîinile lor presupune întotdeauna cel puțin două materiale: materialul suportului și materialul stratului pictat.

Se va spune că stratul al doilea este cel ce constituie materialul esențial al picturii: într-adevăr, particularitatea pictorului constă în aceea că el trebuie să lucreze o *materie de suprafață*, un *material de aparență*, zidul brut sau textura pinzei nemaifiind în ultimă instanță de resortul lui. Să se înrădăcineze cumva aici vechea tendință iluzionistă a picturii? Pictorul poate escamota materialitatea pasteii pe care o lucrează, poate să-și ascundă jocul de colorist sau de desenator printr-o virtuozitate

tate „naturalistă“. În plus, el ascunde întotdeauna materialitatea suportului. El dă o *altă aparență* acelui perete, acelui panou, acelei bucăți de mătase. Cred că în ochii sculptorului, există întotdeauna în lucrările pictorului ceva fals, o șmecherie de „stil indirect“, un soi de înșelătorie fundamentală.

Vedem cum pictura, care, sub pretextul purității, își spune muzicală, ba chiar muzicalistă, este și ea complicea acestei tendințe. În loc să folosească materia picturală la imitarea unor spectacole, o face să fie ca o muzică. Dematerializarea este o formă particulară a tendinței iluzioniste. Și asta nu pentru că sunetul n-ar putea fi un fel de „materie“: sunet de vioară ori sunet de flaut, însă *instaurarea* operei muzicale nu este, materialmente, de același tip cu *instaurarea* operei pictate. Aceasta emite stimuli fiindcă este *făcută dintr-o materie* emițătoare (culoarea din tub) fixată pe tablou. Cealaltă nu emite stimuli decît prin actul omului care cîntă din gură sau la un instrument, actul concertului prin care se scot sunete din anumite instrumente în stare să le producă⁷⁶. Instaurarea materială a operei pictate este aceea a stării (care desigur nu exclude evoluțiile și mutațiile chimice), însă instaurarea materială a muzicii este aceea a actului. Slăbiciunea materială a muzicii este de a fi tributară unui executant. Slăbiciunea materială a picturii este de a fi fixată, mai mult sau mai puțin solid, pe un perete sau pe un panou a căror soartă o va împărtași.

⁷⁶ La care se adaugă faptul că ascultăm muzica în liniștea auditoriumului, pe cînd „muzica colorată“ nu e sesizată decît în lumină, în culoare. Pentru a face o pictură muzicală ar trebui să fie jucate „în întuneric“ surse luminoase (orgile luminoase ale părintelui Chastel, ori unele secvențe „abstracte“ ale cinematografului în culori). Instrumentele muzicale emit sunetele, culorile unui tablou sînt întotdeauna reflectate; ceea ce reflectă ele este în funcție de ceea ce au primit: lumina ambiantă (care niciodată nu este albă).

În fond, actul elementar și fundamental al pictorului este acela de a agăța, în așa fel încît să țină, un strat material făcut pentru a fi văzut, peste un alt strat material făcut pentru a fi ascuns. Iar munca materială a pictorului, cu intențiile ce o fundamentează, ar fi condiția specifică a ordinii plastice picturale. Dacă încercăm, așadar, să ne punem în locul pictorului pentru a înțelege ce este opera lui, sîntem frapați de rolul pe care îl va avea mina. Atunci cînd tabloul este în curs de realizare, atîta vreme cît nu este terminat el rămîne o permanentă provocare la lucru, neîncetînd să cheme tușele. Tocmai de aceea nu putem spera să înțelegem ordinea plastică specific picturală, fără să studiem mai întîi felul cum mina pictorului, echipată sau nu cu instrumentele respective, abordează și dezvoltă contactul său creator cu suportul.

Partea a doua

MUNCA PICTORULUI

1. MIJLOACELE MATERIALE

A. Materiale și unelte

Oricîtă îndemînare ar avea pictorul, el este mai puțin un jongler sau un prestidigitator, cît un muncitor. Doi artiști atît de diferiți, cum sînt Dubuffet și Dewasne, subliniază acest lucru: unul denumește zugrăvitul „țara de basină” a picturii¹, celălalt pretinde de la artist, ca o chestiune de demnitate, să fie la fel de îndemînat ca meșterul care pictează litere, ceea ce nu e puțin. Cu toate că se simte în aceste două afirmații un fel de chemare la ordine, se pare că mîndria de a fi muncitor manual este împărtășită de toți, chiar și de cei pentru care pictura reprezintă o activitate spirituală, sau o artă esențialmente vizuală, și chiar o anti-pictură (precum Dubuffet). Numai pictorii proști își disprețuiesc munca, fie pentru că au o prea mare abilitate, cum se întîmplă de cele mai multe ori, fie, dimpotrivă, pentru că sînt lipsiți de aptitudini. Un ins ceva mai stingaci, care pune preț pe efortul său manual, va reuși, în general, să realizeze o operă.

Și, de bună seamă, nu putem vorbi de munca pictorului fără să amintim uneltele ce le folosește, ingredientele, produsele chimice pe care mîna lui le stăpînește și le utilizează într-o ordine care este cea a tehnicii. Va fi necesar să facem întrucîtva lumină în tot furnicarul de procedee și maniere. Atunci cînd vom vorbi în acest capitol despre culori, o vom face din punctul de vedere al negustorului de culori și al chimistului. Și presimțim că mijloacele de care dispune artistul pentru a construi imaginea pictată, ce constituie raportul lui specific cu natura, vor condiționa viziunea atentă și electivă pe care o va avea asupra lucrurilor. *Ochiul cultivat* al pictorului este în funcție de chimia pigmentilor colorați ai epocii lui. Posibilitățile paletelor i le oferă în primul rînd negustorii de „culori și verniuri”. Fără îndoială, el își alege în mod liber sortimentele de culori. Nimic nu e mai „personal” decît paleta unui artist. Prin paletă, el își va forma o viziune și un stil. Și totuși ea reprezintă o întreagă parte a socialului, instalată în chiar centrul muncii pictorului. A fost o vreme, se știe, cînd acesta trebuia să-și frece singur culorile, să facă „infuzia”. Epoca industrială a suprimat îndeletnicirea de ucenic de atelier; din acest punct de vedere, rolul ei nu a fost neînsemnat în „dispariția atelierelor”. Industrializarea mijloacelor artei a corespuns unei dezvoltări a individualismului artiștilor — pe de o parte, favorizînd evoluția învățămîntului spre probleme de concepție, în detrimentul acelor de execuție, fapt care a devvalorizat în general învățămîntul picturii —, pe de altă parte, făcînd din atelierul pictorului un cabinet de lucru solitar și tăcut, personal. Evoluția cuvîntului *artă* (de la îndemînarea artizanală la creația cvasi religioasă) și a cuvîntului *operă* (de la produsul manual al lucrătorului la produsul cel mai elevat al geniului creator) nu este atît indiciul unei dezincarnări sau al unei dematerializări a muncii ar-

tistului, cît acela al unei integrări a execuției, cu preocupările, cu proiectele, cu progresele ce le implică, în structurile cele mai intime ale eului.

Și, în sfîrșit, vom vedea (aici e totuși un paradox) cum pictorul contemporan nu mai lasă pe seama nimănui unele amănunte materiale umile sau dezagreabile: curtea de discipoli și de ucenici ce-l putea înconjura pe seniorul Rubens a dispărut. Nu mai există slugi în preajma campionilor. Nici Picasso, nici Matisse, nici Braque, nu cred să fi avut ajutoare. Interiorizată, munca este în același timp prețuită. Devine personală prin însăși exterioritatea ei. A intrat în om, și omul s-a proiectat în ea. Cînd s-a născut, istoricește, la occidentali, concepția modernă despre artist, acesta — de pildă Leonardo da Vinci — a protestat împotriva calității sale de muncitor: pentru umaniștii din Renaștere, munca manuală mai era încă *servilă*. Se pare, dimpotrivă, că în China, unde pictura s-a născut din calligrafie, și a rămas răstimp de veacuri un soi de acuarelă pe hîrtie sau mătase, această artă n-a avut nevoie să-și revendice statutul spiritual: ea a devenit foarte curînd o activitate superioară căreia literații, călugării, funcționarii, principii îi consacrau răgazurile lor fecunde. Însă monotonia ei vreme de două milenii, deși era plină de frumuseți, caracterul ei *mărunt*, chiar și atunci cînd formatul era mare (ne face să ne gîndim la muzica de cameră), nu se datorează cumva tocmai materialului atît de ușor: cerneala, apa, mătasea, pensula fină de bambus? Au existat picturi murale în epocile Han și pre-T'ang, dar a lipsit picturii chineze acel aspect de tencuială propriu picturii occidentale.

În veacul al XX-lea, sub presiunea mai ales a mișcării muncitorești, filozofia muncii a evoluat. Pictorului nu îi mai e rușine să fie un artizan. Să spunem atunci că el realizează un fel de fuziune între munca manuală și munca in-

telectuală al cărei ideal încearcă să-l dezvolte societățile progresiste? Se poate obiecta că o creație picturală furnizează exemplul unei munci dezalienate — va trebui să examinăm acest punct — în ciudatele ei raporturi cu contextul structural mic-burghez al profesiei de pictor. În orice caz contemporanii fac toată treaba, din clipa în care găsesc pigmentii și uleiurile gata selecționate.

Îl recunoaștem pe muncitorul bun după calitatea uneltelor lui, și nu este deloc de prisos să subliniem grija cu care cei mai mulți pictori își întrețin pensulele. Pictura poate fi o meserie murdară. Pentru unii, ea este prilejul unei discipline superioare a curățeniei. A fost cazul lui Mondrian ale cărui ateliere succesive este interesant să le comparăm²: începând din 1920 sau 1921, artistul, care și-a decorat singur atelierul, trăiește, lucrează, își primește prietenii, într-un Mondrian. Când intri în atelierul lui Gischia, ceea ce te surprinde prima oară, în afară de culoarea brun roșcat închis punctată cu alb a pereților, este parchetul impecabil lustruit. Unele ateliere seamănă întrucitva cu un depozit de vechituri, aducând, deopotrivă, cu un garaj și cu o curte de mahala, dar priviți numai pensulele virite în ulică, spălate în fiecare seară cu săpun, sau chiar scăldate în benzină. Este primul lucru ce-l învață atât pictorul, cât și zugravul.

Orice pensulă se compune din trei părți: un mîner de lemn, subțiat spre extremitatea care se apucă cu mîna, un manșon de metal care prinde de mîner, prin strîngere și lipire, perii ce constituie pensula. Important este ca manșonul să fie foarte bine strîns înspre partea perilor pentru a nu lăsa să scape vreun fir, și înspre partea mînerului, pentru a nu

² Fotografiiile acestor ateliere pot fi văzute în: Michel SEUPHOR, *Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956, pp. 29, 32 și 37.

permite nici cel mai mic joc în momentul cînd se pune tușa. Lungimea mînerului nu depinde de grosimea pensulei. O pensulă fină (nr. 1) poate fi tot atît de lungă ca și o pensulă groasă și chiar, de multe ori, mai lungă, deoarece unele pensule plate, de format mare, au mînerul scurt și aplatizat, avînd și o umflătură pentru a putea fi apucat cu toată mîna (ca un fel de plăsea): efortul muscular este mai mare atunci cînd înmoi în pastă o pensulă groasă, iar gestul pictorului care întinde culoarea pe o suprafață mai mare, sau acoperă pînza, nu este același cu gestul celui care pune o tușă, ori indică un detaliu, atingînd ușor, cu vîrfurile subțiri ca un ac. Totuși, majoritatea pensulelor artiștilor au mînerul lung, pentru ca ochiul pictorului să poată păstra o suficientă distanță în timpul lucrului. Unealta manuală este în cazul de față în mod vădit construită în funcție de fantezia ochiului, în permanență atent și supraveghînd mersul lucrării. Pensula poate fi plată și cu vîrfurile pătrate, cea mai potrivită, în general, la pictura în ulei. Corneille se singularizează folosînd pentru pictura în ulei pensule de acuaarelă, ai căror peri de jder, supli și fini, permit să se întindă un strat foarte subțire de material — „un film colorat“ — peste un substrat proaspăt, fără a provoca amestecuri, dar uzura lor e foarte rapidă. Pensula din păr de porc, folosită în mod curent la uleiuri, poate avea și ea o formă rotundă; perii sînt atunci mai mult sau mai puțin subțiri și lungi. Calitatea perilor e foarte importantă. În pastă, în *zemuri* și chiar în froțiuri, aceștia trebuie să formeze o masă compactă: nu e voie să apară peri excentrici, ar strica tușa. Ei trebuie să-și păstreze (grație raportului dintre lungimea lor, finețea lor și formatul pensulei) o suficientă elasticitate: nici moliciune excesivă, nici duritate, care ar face din tușe un fel de chiuvetă sau de culoar bordat cu pastă și lăsînd să apară la mijloc, suportul. O pensulă care nu-și mai revine

(și-a pierdut elasticitatea, cum e cazul celor cu peri moi, folosite în acuarelă) trebuie aruncată; tot astfel o pensulă cu perii uzați (câci uzura se produce destul de rapid, chiar în cazul pensulelor dure, în contact cu pânza, care e ca o răzătoare).

După cum se vede, pensula este inventată ca să înfăptuiască actul elementar de a picta: depunerea unei tușe de materie pe o suprafață în stare să o rețină. De la acuarelă, unde materialul este lichid (apa avînd o tensiune superficială superioară celei a uleiului, ești obligat să înmoi foarte mult), pînă la pictura în ulei cu pastă groasă, s-ar părea că elasticitatea pensulei este în funcție de consistența mai mult sau mai puțin onctuoasă a materiei. Pensula foarte dură merge cu pasta cea mai virtuoasă. Elasticitatea aceasta depinde totuși de efectele căutate; poți face acuarele cu pensule dure, frotiurile se vor obține atunci mai ușor. Cît despre cuțitul de paletă, un fel de mistrie suplă, a cărui inventare îi este atribuită lui Courbet³, el este potrivit numai cînd se lucrează cu pastă groasă, fără adaos de diluanți, ceea ce nu înseamnă că stratul de culoare trebuie să fie neapărat gros (înalt); poți strivi și răș-lui materia cu cuțitul obținînd astfel o peliculă transparentă ce lasă să apară grenul pinzei⁴.

Pictorul va începe să lucreze. Ia una din pinzele virgine ce-i așteaptă intențiile. Ideea (chiar și vagă) a ceea ce are de gînd să facă,

³ Artiștii din antichitate foloseau adeseori mici spatule de metal pe care le încălzeau pentru a muia și a întinde ceara.

⁴ Mai sînt și alte ustensile de pictură decît pensulele și cuțitele de paletă: în afară de degete, trebuie să amintim pistolul, folosit de Man Ray în „aerografiile” sale, și de Dewasne. Unele mîini parietale, la Tassili, de pildă (cf. Henri LHOtE, *A la découverte des fresques du Tassili*, Paris, Arthaud, 1958, p. 126) sînt „pictate în negativ”, prin pulverizarea albului, desigur cu gura. Să cităm de asemenea cea a sită a cofetarilor folosită de Pollock.

determină alegerea formatului. Vom vorbi din nou despre format în legătură cu compoziția, pe care o bănuim a-i fi tributară: există actualmente în comerț trei modele de șasiuri, de proporții diferite: *Figură*, *Peisaj*, *Marină*, eșalonate de la 1 la 120 de puncte. Iată dimensiunile lor:

Dimensiunile șasiurilor (în cm)

Nr.	Figură	Peisaj	Marină
1	22 × 16	22 × 14	22 × 12
2	24 × 19	24 × 16	24 × 14
3	27 × 22	27 × 19	27 × 16
4	33 × 24	33 × 22	33 × 19
5	35 × 27	35 × 24	35 × 22
6	41 × 33	41 × 27	41 × 24
8	46 × 38	46 × 33	46 × 27
10	55 × 46	55 × 38	55 × 33
12	61 × 50	61 × 46	61 × 38
15	65 × 54	65 × 50	65 × 46
20	73 × 60	73 × 54	73 × 50
25	81 × 65	81 × 60	81 × 54
30	92 × 73	92 × 65	92 × 60
40	100 × 81	100 × 73	100 × 65
50	116 × 89	116 × 81	116 × 73
60	130 × 97	130 × 89	130 × 81
80	146 × 114	146 × 97	146 × 89
100	162 × 130	162 × 114	162 × 97
120	195 × 130	195 × 114	195 × 97

Este interesant de notat că formatele șasiurilor, care nu variază de la o serie la alta decît prin proporțiile lor, sînt indicate prin *genurile* de pictură, genuri care, inițial, sînt de fapt subiecte. Să existe oare, chiar și pentru academism și școli, vreo legătură plastică (dacă nu o legătură terminologică tradițională) între anumite proporții ale șasiului și figura ome-

nească, peisaj sau marină ? Legătura este foarte slabă și nu vedem apărind în decursul istoriei picturii mobile, vreo legătură serioasă între format și subiect. Întrebuințarea pe care clientul i-o va da tabloului este aici mai importantă decât subiectul tratat (cu toate că subiectul și această utilizare pot fi legate între ele) : crucifixurile și obiectele cu caracter religios se fac la dimensiunile dorite. Portretele-miniaturi din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, al căror format mic rămâne portativ iar forma este de cele mai multe ori circulară sau ovală, își datorează particularitățile obiceiului și modei, și nicidecum subiectului. Abundența portretelor de format mare (*mărimea naturală* fiind totuși o limită ce nu trebuie depășită) o dovedește îndeajuns. Formatul este determinat de bunul plac al clientului și al pictorului, cât și de averea lor, de necesitățile decoratiei dorite și, în ceea ce privește contemporanii, mai ales de capriciile artistului. La unii dintre ei aceste capricii pot să nu fie deloc simple fantezii ; dimpotrivă, ele pot fi determinate de anumite căutări și experiențe, care au logica lor.

Pinza virgină este așadar pusă pe șevalet ; în fața ei, pictorul în picioare⁵. Lumina vine din partea stângă, iar cutia sau paleta (de nuc) cu culori este tot la stînga artistului. Această foarte obișnuită dispunere, căreia nimeni nu-i mai dă atenție, are drept rezultat excluderea jocului de umbre ce le-ar putea provoca chiar pictorul, sau mina lui, atît pe paletă, cît și pe lucrarea în curs.

Iată deci ingredientele folosite de cea mai mare parte a adeptilor uleiului în pictură. Culoarea este o pulbere chimică frecată uneori cu ulei de in, dar de cele mai multe ori, începînd

⁵ Dar cîți nu au pictat, sau pictează, într-o încăpere mică, așezați pe scaun, cu pinza pusă în fața lor pe un alt scaun unde se află și cutia de culori. Picasso picta în acest fel .

din 1903, cu ulei de mac⁶. Nu intenționăm să expunem aici în mod amănunțit care sînt cei mai buni pigmenti, și nici să facem publicitate unor anumite firme, însă pictorii știu foarte bine (și se informează reciproc, astfel că există pe piață aprecieri orale colective bine stabilite) să deosebească culorile bune (adeseori cele olandeze, care, în general, sînt și cele mai scumpe) de celelalte. În legătură cu această problemă putem trimite, de pildă, la îndrumările din finalul cărții lui André Lhote, *Traité du Paysage*, în care sfaturile bazate pe experiență sînt reduse la esențial. Să ne întrebăm mai curînd ce criterii determină alegerea tuburilor. Mai întîi sînt criteriile chimice : galbenul de crom (cromat de Pb) se înverzește și se înnegrește cu timpul, trebuie folosit galbenul de cadmiu (sulfură de cadmiu) care e mai scump. Tonurile (roșul și portocaliul) pe bază de anilină trebuie evitate. De cele mai multe ori nu se poate veni cu altă culoare deasupra fiindcă „reies“ la suprafață. Falsul-ceruleum, verdele veronez nu au cotă. Însă verdele smarald (oxidul de crom) este mai sigur. Unele firme au grijă să-l prevină pe pictor, marcînd cu stele etichetele. Un ton fără stele e suspect. Dacă sînt două stele înseamnă că e solid. Albul de zinc și albul de plumb (numit „alb de argint“) sînt de asemenea apreciate, însă pictorii le dau, în general, destinații diferite, unul e folosit în amestecuri, celălalt în stare pură. Negrul este mai mult sau mai puțin negru, el bătînd (prin transparență) în verde murdar sau în brun, după cum se întimplă să fie de ivoariu, din simbare de piersică etc. Și aici ajungem la criteriul propriu-zis vizuale. Un pictor care, într-un magazin, are unele îndoieli, stoarce o picătură de culoare din tub și o stri-

⁶ Obținut dintr-o primă presare a grăunțelor coapte de mac, acest ulei nu se îngălbenește, dar este mai puțin rezistent decât uleiul de in.

vește cu degetul întinzind-o. La o soliditate chimică echivalentă, pământurile de pildă, ori roșurile venețiene au o *strălucire* mai mare sau mai mică, și chiar nuanțe diferite. O Siena naturală poate să bată în ocră sau în umbră. La fel și roșurile, albastrurile (dintre care cobaltul, foarte scump, este și cel mai cutat) și mai ales galbenurile. Galbenul-citron, galbenul auriu, galbenul închis bătând în portocaliu au un colorit variabil, de la o marcă la alta. În sfârșit mai există criterii propriu-zis tehnice — gestul degetului arătător strivind culoarea are într-adevăr un sens: este vorba de densitatea culorii, de puterea de acoperire a unei tușe. Dacă luăm un galben de stronțiu deschis (cromat de stronțiu), care dealtfel înverzește, sau abia pus pare verde, atunci când vrem să acoperim trebuie să îngroșăm foarte mult tușa. Este normal ca lacurile (garanță etc.) să rămână transparente, însă îndată ce conțin prea mult ulei sau dacă pulberea de culoare nu e destul de fin frecată, puterea lor de acoperire e foarte scăzută. Dimpotrivă, unele tonuri — preferate dealtfel — impun într-un amestec o nuanță, fără să fie nevoie să se pună decât o infimă cantitate, ele fiind dense și cu putere de acoperire. Aici nu e atît vorba de pigment, cit de un raport de dozaj între pulbere și liant.

Trebuie să facem o deosebire categorică între acest liant (sau mediu, sau vehicul) care dă pastei o consistență onctuoasă, și *diluantul*, adăugat de pictor în momentul cînd lucrează, pentru a da o mai mare fluiditate tușei (cum se întîmpla în mod constant la începuturile picturii în ulei, cînd artiștii își păstrau obiceiurile și stilul lor de a picta cu apă-emulsionată). După cum arată A. Ziloty⁷: a) pigmentii nu sînt dizolvați în uleiul liantului, ei sînt *purtați*

⁷ Op. cit., p. 13 și urm.

de el (pe hîrtie aceștia nu fac pată de ulei)⁸; b) ceea ce deosebește pictura în ulei de pictura pe bază de apă (soluție apoasă a unui aglutinant, gumă arabică, dextrină sau, în vechile picturi în *tempera*, apă și clei de piele, sau apă de ou emulsionată — *tempera* actuală integrînd uleiul) este evaporarea apei (deopotrivă liant și diluant); c) uleiului trebuindu-i efectiv un timp foarte îndelungat pînă să se întărească (după sute de ani continuă să se întărească, el nu a putut fi folosit în evul mediu, fiindcă nu se știa cum trebuie făcut ca să devină siccativ — sicativele cu plumb agravînd îngălbenirea uleiului care îmbătrînește; d) tensiunea superficială a lichidului — mediu sau diluant — trebuie luată în considerare: apa are o tensiune de două ori mai mare decît uleiul, de unde și dificultatea de a acoperi cu acuarelă⁹ în mod omogen o suprafață și de a executa *treceți* subtile (fierea de bou, zeama de usturoi fac să scadă această tensiune a apei); e) uleiul permite să se realizeze mai lesne aplatări omogene, degradeuri și *treceți* — însă detaliile vor fi mai puțin fine (uleiul are tendința să *curgă*) dacă nu facem culorile mai viscoase, fie prin adăugarea unor rășini, fie prin folosirea unui diluant volatil (benzină); f) în sfârșit, materia picturală poate fi apreciată potrivit raporturilor păstozitate-lichiditate, opacitate-transparență și, din punctul de vedere pur tehnic, viscozitate-fluiditate¹⁰.

⁸ Putem adăuga împreună cu H. RABATÉ că există o deosebire fundamentală între *pictură* și *vopsea*. Ultima se obține din coloranți solubili în verniuri. Cf. *Problèmes de la Couleur* (Coloeciul Centrului de Cercetări de Psihologie comparativă, 1954). Paris, ed. S.E.V.P.E.N., 1957, p. 176.

⁹ Hîrtia are partea ei de responsabilitate în această acoperire defectuoasă: ar trebui ca hîrtia să fie absolut curată și fără urme de grăsime după spălarea ei inițială.

¹⁰ Op. cit., pp. 22—23.

Se pare așadar că atracția față de pictura în ulei, cunoscută încă din veacul al IX-lea, însă perfecționată și finalmente biruitoare începînd cu Van Eyck, ar fi ținut de această posibilitate de a dilua o pastă transparentă, strălucitoare și totuși sicativă¹¹. Ceea ce deosebește stilul lui Van Eyck de cel al goticilor este jocul de reflexe sclipitoare al luminozităților. Or, se știe, mai ales începînd din 1951, data analizei chimice a polipticului de la St.-Bavon, în primul rînd că el picta efectiv în ulei, (ceea ce fusese contestat), apoi că tehnica lui consta în a reveni cu glasiuri pe fonduri deschise. Vom vedea mai departe că nu orice pictură, nici chiar pictura în ulei, n-a fost întotdeauna executată în straturi succesive. Putem opina totuși că stăpînirea materialelor pe bază de uleiuri a favorizat această metodă, permițînd redarea mai lesnicioasă a efectelor de transparentă.

Ar trebui să ne ferim de a vedea un simplu raport de condiționare între tehnica pictorilor și posibilitățile pe care le oferă chimia timpului lor. Vreme de cinci secole, din secolul al IX-lea și pînă în secolul al XIV-lea, pictura a căutat să devină mai sicativă și mai fluidă. Cînd a izbutit, ea s-a impus pictorilor, dar le-a trebuit acestora încă unul sau două veacuri pînă să se lase prinși de facilitățile ei specifice și de tușa grasă. Mult timp s-a continuat cu împăstarea umbrelor, ca în acuarelă. Odată cu Rembrandt, Tișian, Veronese și Tintoretto,

¹¹ După părerea lui Ziloty, nu liantul cu ulei, cunoscut și înainte, ar fi fost descoperirea lui Van Eyck, ci un diluant volatil capabil să facă mai fluide culorile de ulei în timpul lucrului, fără îndoială un ulei esențial, dacă totuși acestea erau cunoscute de chimia epocii, ceea ce neagă A. LAURIE (*The Pigment and Mediums of the Old Masters*, Londra, 1914); sau un amestec de ulei și emulsie (Ernst BERGER, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, München, 1893, 5 vol.).

se împăstează luminile. Cît despre bitum, care se dizolvă în ulei, el poate da frumoase efecte de transparentă. Van Eyck îl folosește deja, la fel și Antonello da Messina. Însă bitumul „călătorește“, iese la suprafață și se crapă. Se vor face cu el abuzuri regretabile. Aceste abuzuri țin de fenomenul modă, și unele sînt de-a dreptul absurde, așa cum a fost, în veacul al XVIII-lea, cînd s-a descoperit Pompeiul, moda de a se amesteca ceară în culorile de ulei. Noutățile reale pe planul materialului pictural nu ajung pînă la paleta pictorului, decît printr-o serie de intermediari industriali și comerciali, mai ales de cînd chimia s-a constituit ca știință. Se întîmplă rar, în veacul al XIX-lea, ca pictorul să fie îndeajuns de informat cu privire la posibilitățile chimiei coloranților pentru a ști cu oarecare precizie sau cu o oarecare fermitate ce să ceară industriașilor. Va fi nevoie de prietenia dintre Dufy și Maroger pentru a se instaura, la modul anecdotic, o atare posibilitate de comunicare. Putem aminti, împreună cu Ziloty, principalele date ale inovațiilor din chimia pigmentilor începînd de la finele secolului al XVIII-lea. Culorile sînt livrate în tuburi metalice la începutul secolului al XIX-lea. 1782 — albul de zinc (pe care hidrogenul sulfurat nu-l înnegrește). 1795 — descoperirea albastrului de cobalt. 1828 — fabricarea ultramarinului artificial, mai ieftin. 1829 — punerea la punct a galbenurilor de cadmiu. Aproape în același timp: verdele smarald, transparent și oxizii de crom verde, cu aspect mat. 1859 — violetul de cobalt, frumos și solid. În secolul al XX-lea, odată cu roșul de cadmiu, albul de titan, oxizii de fier artificiali (galben, portocaliu, roșu, brun și violet de Mars), violetul de mangan etc., progresele nu conținesc. Trebuie remarcat, împotriva unei opinii susținute, că, în realitate, paleta pictorului, în toată această perioadă, nu se îmbogățește cu tonuri

noi. Existau violeturi înainte de 1859 ¹². Însă folosirea unor culori, apariția lor pe paletă, devine mai evidentă datorită celor două efecte majore ale progresului chimiei pigmentilor: o mai mare soliditate a materialului colorat (de unde, și la pictor, o mai mare încredere și mai multă libertate) și scăderea prețului unor culori.

Această distorsiune ce separă mai mult sau mai puțin posibilitățile materiale și maniera, cît și stilul pictorilor, va apărea și mai limpede începînd cu Impresionismul, cînd mulți artiști care practică pictura în ulei se străduiesc să-i contracareze efectele. Pictura în ulei permite să se lucreze lent, cu reveniri și glasiuri: ea cere să fie făcută în straturi succesive și capătă cu ușurință un aspect strălucitor mai ales dacă se folosesc verniuri. Impresioniștii pictează repede, *alla prima*, exclud transparentele și glasiurile, pun alb în valorile deschise și obțin o pictură mată. Majoritatea contemporanilor au fobia verniurilor. A. Ziloty, care face o analiză amănunțită a fenomenelor optice specifice unui strat de pictură în ulei folosită în deplinăta-tea posibilităților, are dreptate să spună că Impresioniștii nu mai țin seama de avantajele optice ale procedeului și că, în aceste condiții, puteau să picteze în culori de apă ¹³. Totuși ei au pictat de cele mai multe ori în ulei pe pînză, considerînd că nu era nevoie să renunțe la folosirea acestui material, dacă reușeau să-l facă să exprime „clipa divină“. Ei au adus pe suporturi solide și cu o pastă groasă, spontanitatea lui Delacroix. Au făcut *tablouri*, din

¹² Violeturi frumoase au fost obținute la Berzé-la-Ville, prin glasiuri de ultramarin pe fond de cinabru. În legătură cu acest subiect a se vedea comunicarea lui H. RABATÉ, *Peintures pour artistes*, în *Problèmes de la Couleur*, p. 155 și, îndeosebi, discuția ce urmează (rolul mierei și al numeroșilor produși naturali în pictura din cele mai vechi timpuri).

¹³ Op. cit., p. 259.

ceea ce pînă atunci însemna simplă *poșadă* *.

În fond, nu există alte imperative materiale decît acelea de soliditate a stratului pictat pe un suport durabil. În rest, pictorii pot face ca procedeul să redea ceea ce vor ei, îl integrează în concepția lor despre stilul pictural și despre scopurile picturii. Ordinea plastică spre care tind trebuie să țină seama de constantele fizice și chimice ale materialului, dar nu li se poate supune pur și simplu. Se pare totuși că unii contemporani, în pofida abilității lor, se simt strîmtoși în limitele procedeele tradiționale. Ei fac, am putea spune, agitație la fruntariile picturii.

B. Despre limitele materiale ale picturii

Există pictori cărora le place atît de mult pasta colorată pentru ea însăși, și care fac din tușă în asemenea măsură obiectul principal al artei lor, încît se mărginesc, după cum am mai spus, la un fel de pictură gestuală, și chiar tactilă. Ei vor ajunge să se debaraseze de orice alt intermediar, pensulă, cuțit, pistol sau „sită“ și să picteze numai cu degetele. La începutul secolului al XVIII-lea, în China, după secole de-a rîndul de pictură cu pensula, Kao Ki-pei devine celebru prin tehnica sa numită *gi hua* sau „pictură cu unghia“ ¹⁴. Însă unghia este și ea tot o unealtă. Se va picta și cu buricul degetelor. Înseamnă să favorizezi un element plastic, poate cel mai plastic în adevăratul sens al cuvîntului, și anume pasta. Fie că pictează *alla prima* sau în straturi succesive, nu importă, și vom vedea mai departe deosebirea: atît într-un caz, cît și în celălalt, asemenea pictori vor căuta întotdeauna să facă

* Schiță rapidă, pe hîrtie sau pînză, în care figurile sînt indicate sumar prin cîteva tușe vii și energice. (N.tr.).

¹⁴ Peter SWANN, op. cit., p. 144.

din tablou o suprafață sensibilă la gestul celui care lucrează, ba chiar o suprafață chemînd, fie doar mental, gestul.

Încă din veacul al XVIII-lea, Watelet scrie fraza ce pare a deschide poarta spre non-figurativitatea lui Fautrier și a lui Dubuffet: „Tușa, îndată ce trece de justa măsură, înclină să devină semn, mai degrabă decît imitație exactă”¹⁵. Și care va fi criteriul acestei juste măsuri, în momentul cînd figurativitatea va înceta să mai pretindă lizibilitatea obiectelor obișnuite privirii? Dragostea pentru pastă își va da friu liber, atunci cînd aceasta va fi considerată drept unicul obiect al picturii, drept scop în sine, și nu instrument al unei reprezentări. De multe ori *abstracția* în artă a fost definită ca o atitudine în care expresia emoțională este pretinsă însăși materiei, și nu unor dubluri imitative ce ți le-ai putea oferi grație ei¹⁶. Este o explicație mai ales a abstracționismului „concret” sau „liric” (și cine nu a subliniat caracterul confuz al epitetului de *abstract* aplicat artei...?) — abstracționistii-calculatori, sau „reci”, refuzînd să dea materiei privilegiul de a fi considerată drept o finalitate în sine. În fapt exprimarea prin pasta liberă nu reprezintă decît o limită a exprimării prin tușă.

Fără a ridica problema „valorilor tactile” a lui B. Berenson — care prin noțiunea de modeleu înțelege exprimarea volumului pentru un vîz despre care se poate spune atunci, împreună cu Bergson, că este un „pipăit la distanță” — trebuie să notăm că istoria picturii a revelat foarte repede gustul multor pictori și decoratori pentru material, și nu numai pentru cel ce place ochiului, dar și mîinii, care îl simte moale, aspru, neted sau zgrunțuros. Se

¹⁵ *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, par M. WATELET et M. LEVESQUE, Paris, chez L. F. Prault, 1792, t. V, p. 786.

¹⁶ Cf. de pildă, VALENSI, *Abstraction*, în „Revue d'Esthétique”, t. IV, fasc. 1, ian.-martie 1951.

știe că în Occident tabloul n-a provenit numai din frescă și din miniatură, dar și din tapiserie, din mozaic, ba chiar și din vitraliu. Pe de altă parte, granițele dintre pictură și sculptură sînt și ele neclare. Odinioară pictorul decora statuile și crucifixurile. Este știut că s-a mers pînă la înveșmîntarea lor în straie făcute din diverse postavuri (realiste, după cum se spune, dar în egală măsură și expresioniste). Cubiștii și dadaiștii vor prefera să lipească bucăți de hîrtie sau textile pe pînză, mai curînd decît să o picteze. Aline Gagnaire a expus în 1960 portrete făcute din țesături și ținte. La Bienala Tinerilor pictori de la Paris, din 1959, au fost expuse „hîrtii lacerate” foarte decorative. Anti-pictura este departe de a fi anti-plastică. În secolul al X-lea al erei noastre, japonezii făceau deja colaje. Să ne gîndim numai la fondurile aurite ale „primitivilor”, uneori poansonate și ornate cu incrustații; la ferecăturile cărților medievale, aparținînd aproape orfevrăriei, și la icoane care sînt în același timp și tablouri și orfevrării; la căutarea unor materiale decorative pentru placarea pereților: marchetării din marmură¹⁷ cu uimitoare eflorescențe, din necropola familiei Medici, de la Florența. Cu aceste ornamentații ieșim desigur din pictură, dar adeseori, la fel ca și panourile cu vine de la Sf. Sofia din Constantinopol, ele și-au asumat un rol analog cu al mozaicului, apoi cu al frescelor bizantine: să disimuleze structura. Mozaicul este un fel de joc de oglinzi picturale. Și înainte de a exista somptuoasa „muzică colorată” a vitraliilor franceze, să ne amintim de plăcile de alabastru folosite ca material luminos, de la ferestrele mausoleului Gala Placidia și pînă la bazilica San Paolo fuori le Mura. Mai mult încă, Jurgis Baltru-

¹⁷ Ch. STERLING, *La Nature morte*, p. 30, subliniază rolul marchetăriei din lemn în Quattrocento. Cele mai vechi sînt ale fraților Landinara (Stalurile Domului din Modena, 1461—1465).

șaitis¹⁸ arată în mod amănunțit cum moda plăcuțelor minerale, agate etc., surprinzătoare prin felul în care imită natura, a înflorit în anumite epoci între secolele al XIII-lea și al XVIII-lea. Antonio Carracci pictează pe alabastru o *Bunăvestire* și o *Fecioară cu Pruncu*, lăsând expresia pe seama meandrelor minerale: avem de a face cu o piatră „adaptată la artă”, dar cataloagele vremii enumeră și minerale *a natura depicti*. Într-o manieră modernă, grija față de minunata asemănare lăsând locul armoniei formelor, unii artiști chinezi din veacul al XIX-lea au semnat plăci de marmură după ce le-au încadrat. Roger Caillois, opunînd această atitudine celei a colecționarilor de curiozități din secolul al XVII-lea, mărturisește că și-a încrustat inițialele în două eșantioane mineralogice ce-i țin loc de opere de artă.

Este limpede că proprietățile vizuale ale materialului sînt aici hotărîtoare. Dar ele sînt legate de textura lui mineralogică, mai mult sau mai puțin netedă și dură, care oprește, mai mult sau mai puțin, trecerea sau *mîngîierea* luminii. Atunci cînd Ubac, care este pictor (și desenator prin temperament), gravează plăci de ardezic, iese el oare cu totul din pictură? El, care niciodată n-a folosit prea mult culoarea, rămîne, s-ar părea, în registrul său obișnuit: la limita dintre desen, gravură și sculptură. Alții vor amesteca pastelul și uleiul (Degas) sau vor arunca în vopsele nisip sau rumeguș (Braque). Un vizual atît de atent la lumină ca Delaunay își „sporește căutările de noi materiale picturale: ipsos, nisip, ciment, plută etc...”¹⁹. Cesare Domela integrează în compoziția acelor „tablouri-obiecte pe care le

¹⁸ *Aberrations*, Paris, Olivier-Perrin, 1957, partea a III-a, *Pierres imagées*, pp. 47—72, cf. Roger CAILLOIS, *Natura pictrix*, în „Cahiers du Musée de Poche”, nr. 1, martie 1951, p. 33.

¹⁹ Cf. DELAUNAY, *Carnets inédits*, p. 43.

face, bucăți de lemn și de piele, cioburi de geam și tuburi de sticlă, sîrmă etc. La fel și Toumarkin care folosește aglomerări de poliesteri, iar Lacombe a expus oase de vită lipite pe sticlă.

Pe scurt, Ubac trece de la grafism la *sgraffiti* ajungînd pînă la basorelief. Dubuffet (care a spus: „îmi place ca pictura să ajungă pînă la limita de a nu mai fi pictură”²⁰) merge de la pasta picturală, de la moviște de gudron, de cimenturi și de ipsos, pînă la reliefuri modelate ca niște machete de geograf. Resvani, în producțiile sale din 1959, pare a-și săpa formele în macadam (însă această pictură, sculptată parcă, e făcută în straturi succesive).

Mina nu a apucat încă dalta, nu am intrat în sculptură, dar pensula a fost deja părăsită, mîinile și unghiile sînt cele care lucrează: unde am ajuns? La plastica pură, la modelarea suprafețelor, așa cum apare peretele grottei de la Gargas (Pirinei), unde o mîină din aurignacian a trasat meandre încolăcite: amprenta digitală nu este încă nici pictură, nici sculptură. Dar amprentele lui Charchoune sînt pe pînă...

Sub penelul pictorului materia devine mai ușoară, dar ea poate rămîne obiectul unei delectări speciale prin lupta musculară și manuală ce o impune. Rouault este conștient de gustul lui pentru materia bogat stratificată, asupra căreia timpul a acționat parcă pentru a tasa, a întări sau modela pasta. Van Gogh întinde materia, o scobește în formă de virgulă (ceea ce contravine regulamentului atelierelor) și îi încredințează exprimarea înlănțuirii plastice, ceea ce am putea numi *pasajul formelor*: gestului mîinii îi revine atunci sarcina de a realiza, prin onctuositatea materialului, legătura dintre elementele vizuale. Dar Claude Monet care, de la „tușa fragmentată” (*Rega-*

²⁰ Citat de Michel RAGON, în *L'aventure de l'art abstrait*, Paris, Laffont, 1959, p. 83.

tele de la Argenteuil, 1873) ajunge la „tușa estompată“ (*Parlamentul din Londra*, 1904), trecînd prin „tușa în formă de virgulă“ (*Femeie cu umbrelă*, 1880)²¹? Dar expresioniștii, ca Nolde, de pildă? Dar Ensor? Dar Daumier? Dar Turner în ultima lui perioadă? Urcînd în timp și trecînd prin Delacroix și Watteau, am putea începe istoria tușei expresive cu Velázquez și Rembrandt. Această survolare istorică ar prezenta desigur avantajul de a face să apară ca limbaj plastic, la unii artiști moderni, o bruscă sistematizare a tușei și a materiei brute, în timp ce veacuri de-a rîndul, pictura gestuală s-a văzut respinsă și negată prin triumful „justelor măsuri“ ale picturii spectacol.

Dintre contemporani, îl vom evoca mai întîi pe Deyrolle, care îi spunea lui Bordier: „Îmi place foarte mult materia“²². Și iată cum procedează el: strălucirea picturii în ulei îi displace („strălucește, e plicticos la culme“). Atunci pictează în tempera pregătindu-și singur emulsia (o măsură ou, o măsură ulei, două măsuri oțet, la care adaugă cîteva picături de verniu) cu care își „infuzează“, cum spun zugravii, pulberea fină. Pe de altă parte am văzut și cum își pregătește el pinza (desenul este prins între două straturi cu clei). După ce lasă să se usuce suportul cel puțin cincisprezece zile, pune culoarea. Valorile rezultă din amestecuri de multe ori complexe, șapte sau opt tente de fiecare ton. Amestecurile sînt pregătite cu grijă în borcănase de sticlă. Cine ar mai îndrăzni să spună în fața acestei minuții, că artiștii de astăzi își neglijează meșteșugul.

Însă Deyrolle, deși îndrăgostit de materie, nu pare să caute efecte de grosime, prin care ea să apară în chip ostentativ ca principal mijloc de expresie. Împăstările violente ale lui

Schneider, cele ale lui Lansky, modul de a lucra în straturi strivite cu cuțitul sau cu mistria, practicat de Nicolas de Staël pînă prin anii 1952, tehnica lui Appel (care a învățat temeinic meșteșugul în Olanda și pictează în straturi din ce în ce mai groase atunci cînd trece de la eboșă la finisaj), „împăstările înalte“ ale lui Fautrier, și iată că ne apropiem de acea „pictură a materialului“, al cărei manifest este, de bună seamă, așa-numitul *Prospectus* al lui Dubuffet. Temele acestuia sînt într-adevăr lipsite de orice echivoc:

a. „Arta trebuie să se nască din material și din unealtă, scrie mai întîi Dubuffet, și trebuie să păstreze urma uneltei și a luptei uneltelor cu materialul“ (p. 50). „Felul în care e aplicată culoarea este mai important chiar decît alegerea culorii“ (p. 50) și adaugă: „orice material e un limbaj“ (p. 53).

b. Apoi ajunge la tema hazardului: „artistul e înhămat cu hazardul“ (p. 53). Ce înseamnă asta? „Termenul de hazard este inexact: ar trebui să vorbim mai degrabă de veleitățile și de aspirațiile materialului care nu vrea să se supună“ (p. 54). Întîlnirea dintre materiale eterogene trebuie să provoace înfruntări și fuziuni neașteptate, ele constituind acele hazarduri „care sînt vînatul urmărit de artist“. Astfel că tehnica este o „șansă domesticită“. Ea știe să „provoace și să stăpînească accidente materialului“. Și tot din întîmplare, afirmă Dubuffet, pe un alt plan, cel al anecdotelor vieții cotidiene, un anumit material se poate interfera cu un anume subiect tratat, așa cum se întîmplă în *Marele Nud în cărbune*.

c) Această interpolare a femeii goale și a antracitului“ (pe care o povestește la pag. 70) arată cum materialul, cu marile lui resurse, dă tonul operei, conferindu-i singularitatea. Un material pentru mină. Culoarea; dar ce este culoarea? Nicidecum roșu, ci „sulfură de mercur“. „Nu există albastru (ce înseamnă albastru?), ci pulbere de oxid de cobalt“. Apoi

²¹ Cf. Maurice SERULLAZ, *Les peintres impressionnistes*, Paris, Tisné, 1959, p. 13.

²² Loc. cit., nr. 1/1954.

„a picta nu înseamnă a vopsi“. Trebuie să lucrezi „cu toată mina“. Gestul fundamental de a picta este de a unge“. El lasă deoparte unealta. Apucă pasta cu *mina goală*. De unde și acea idee de „noroii monocrom“ (p. 74), asupra căreia Dubuffet revine de mai multe ori, și care e tema centrală a concepției sale despre pictură: „Mă gândesc la niște picturi care să fie făcute numai dintr-un singur fel de noroi monocrom fără nici o variație de culori, nici de valori, nici măcar de strălucire ori de textură, și unde ar fi exploatate tot felul de semne, de urme și amprente vii lăsate de o mână frământând pasta“ (p. 112).

Totuși această pictură gestuală, și aici e paradoxul, nu e făcută pentru nevăzători. Ea rămâne o pictură. La limită, ne-am putea închipui că ar fi o pictură-Braille²³, sensibilă numai pentru degete. Care amator de pictură nu ar fi avut poftă să mîngîie nu numai pastele în relief ale lui Nicolas de Staël sau Van Gogh, dar și somptuoasele treceri ale lui Renoir sau chiar suprafețele satinatate ale lui Ingres? În orice caz, pictorii, prin faptul că o practică, simt fără nici o greutate pictura cu mîinile. Dacă discuți cu vreunul din ei în fața unei pinze care îi place, de îndată gesturile „plastice“ vin să-i sublinieze vorbele: degetul mare frecat de arătător, ca pentru a evoca niște subtile modelaje și finețea materiei. Mimica pensulei și a cuțitului de paletă. Placarea și întinderea aplaturilor. Urmărirea conturului unui reflex luminos curgînd de-a lungul formei. „Tabloul, scrie Dubuffet, nu va fi privit cu pasivitate, ci rețrăit în elaborarea lui, refăcut în gînd“. Faptul implică de bună seamă o întreagă instruire a ochiului spectatorului prin gesturile pictorului.

Concepția picturală a lui Dubuffet, a cărei filozofie nu e cazul să o analizăm aici, ține

²³ E termenul folosit de Rezvani pentru a defini pictura lui recentă.

mai puțin de nihilismul ironic și anti-pictură al dadaismului, mai puțin încă de cunoașterea „modelului interior“ vizată de suprarealism, cît de un hedonism de tip *carpe diem*. Există printre participanții la Salonul din Octombrie, și mai cu seamă printre adoratorii acestora, unii pentru care *tașismul*, pictura zisă *non-abstractă*, sau *informală*, ține de „aventura magică“, de „narcotic“ și de indefinisabile împărății nocturne, primitive, „extatice, paroxistice“, atunci cînd nu sînt „heideggeriene“. Bălmăjala atît de comică a lui Michel Tapié datorează oare ceva patafizicii și dadaismului, așa cum pare să creadă Bernard Dorival²⁴? Faptul nu interesează aici. Dar proza aceasta nu aduce absolut nimic, în afară de cîteva zone absconse, unei picturi care eliberează, dar care nu are nevoie să erijeze în doctrină mistică produsele adeseori fericite ale unor gesturi ce știu să se prezinte ca niște delectări.

Să ne mai mirăm că inclinația unora pentru materia frământată și modelată merge pînă la acea limită paradoxală cînd mîna dispăre? Atunci materia este în asemenea măsură considerată ca o realitate independentă, încît se manifestă față de ea o atitudine de *obiectivism* și este lăsată să se comporte în felul ei. Dacă acest fel de comportare este pe placul artistului, el imobilizează materia în stadiul existent și decretează că este un tablou. În *Elogiul mîinii*²⁵, Focillon, autorul unei excelente cărți despre Hokusai, amintește cum acesta a încercat să picteze fără ajutorul mîinilor, punînd un cocoș cu ghearele mînjite de roșu, să alerge peste un albastru proaspăt așternut. La limita măiestriei și a libertății, mîna își oferă suprema plăcere de a nu interveni. Își delegează

²⁴ *Les peintres du XXe siècle*, Paris, Tisné, 1957, t. II, p. 116. Este de mirare că în nota biografică a lui Dubuffet, de la finele cărții, nu este menționat și volumul *Prospectus aux amateurs de tout genre*.

²⁵ *La vie des formes*, urmată de *Eloge de la main*, ed. cit., p. 163.

puterea. Și asta, adaugă Focillon, pentru că „accidentul, studiul și dexteritatea acționează adeseori împreună, la acei maștri care și-au păstrat simțul riscului și arta de a discerne neobișnuitul în cele mai obișnuite aparențe”. Materia improșcată direct din tub, zeturile prelinse, pasta fluidă întinsă pe pinza pusă pe jos — dar care poate fi făcută să oscileze —, împreună cu eflorescențele spontane ivite din întâlnirea lichidelor (Viseux, de pildă, face o pată mare pe pinza așezată orizontal, apoi, cînd e uscată, revine delicat peste contururi cu penița), pe scurt, subțierea straturilor pictate și efectele de transparență ce rezultă ne depărtează de Dubuffet și de Fautrier, și ne apropiem de testele Rorschach, exploatate de suprarealism, de „picturile integrale” și de „grafografiile” doctorului Malespine²⁶, de lucrările lui Bryen, de vastele pinze ale lui Wols expuse la Drouin în 1947, ca și de *dripping*-urile lui Max Ernst, pe care le reia Pollock. Școala așa-numită a Pacificului, care fără îndoială se inspiră din Extremul Orient, ajunge, cu Mark Rothko și mai ales cu Sam Francis, la un soi de acuarelă în ulei făcută din pete și dire.

Astfel, între ochiul care supraveghează și materia supravegheată, mîna pare să dispară. Totuși, ea rămîne prezentă, singură cauză motrice, necesară, dacă nu suficientă. Și oricare ar fi modalitatea prin care ea ajunge să facă să adere o materie la un suport, numai prin ea poate exista opera picturală.

C. Categoriile de tehnici picturale

Dacă există o oarecare confuzie în privința limitelor materiale ale picturii (de îndată ce amintim de acea zonă unde nu e vorba numai

²⁶ Expuse la „Salon des Surindépendants” încă din 1945, cf. *Catalogul expoziției* din 1958, care cuprinde o retrospectivă.

de a colora cu o pensulă specială o suprafață netedă) mai găsim, în plus, înăuntrul genului plastic, convențional numit pictură, o mulțime de alte specii, ceea ce dă o și mai mare complexitate fenomenului. Cu atît mai mult cu cît o tentativă de clasificare a acestor tehnici se izbește imediat de noi dificultăți: un clasament prin referire la materialele utilizate (apă, ceară, emulsii, ulei) se interferează cu tradiții ce deosebesc *genuri* care au mai mult sau mai puțin libertatea — am văzut asta în legătură cu formatele — de a folosi un material sau altul, cît și de a trata unele subiecte, dar care sînt legate de niște condiții utilitare sau arhitecturale. În unele cazuri, vom vedea că și subiectele tratate condiționează această clasificare. Se va spune că fresca este o tehnică, dar că miniatura (e vorba de aceea în care s-a ilustrat familia Bouton) este un gen. Totuși „pictura de istorie”, care poate fi murală sau mobilă, oare nu este tot un gen? Lui Ingres îi plăcea să fie considerat pictor de istorie. Și ce fel de relație stabilea el între tehnică și subiect atunci cînd delimita în mod dogmatic acest *gen* prin următoarea formulă: „Să nu se utilizeze culori prea aprinse, este anti-istoric”? Dealtfel, așa-numita „pictură de gen” (ținînd seama de epoci, ceea ce complică încă și mai mult posibilitățile de clasificare, făcînd să intervină admirația excesivă, moda, obiceiul acum ieșit din uz al lucrului pictat) nu este ea oare o pictură de format mic care tratează, în veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea subiecte „de gen”: pastorale, scene rustice, scene din viața cotidiană, sentimentalisme bucolice, libertinaje grațioase, iar în secolul al XIX-lea întoarcerea soldatului, scene de vînătoare și chiar scene de bîlci? Această pictură de tablouase evocă, pe de o parte, *ex-voto*-urile (unde îi vedem fie pe Dumnezeu, fie pe Fecioara Maria într-un colț de cer protejîndu-l pe navigatorul amenințat să se scufunde în marea furtunoasă, ori sania încărcată cu trun-

chiuri de copaci alunecind năvalnic la vale), iar pe de altă parte, acea pictură populară care în zilele noastre a dat cițiva „naivi de calitate”. *Nunta* Vameșului Rousseau este cumva tot o pictură de gen? Noțiunea pare să se fi pulverizat din ziua în care marii pictori (în cadrul revoluției subiectului ce marchează mijlocul veacului al XIX-lea) au abandonat „subiectele nobile” pentru a trata la rîndul lor dejunuri pe iarbă, duminici la Grande-Jatte ori scene de circ. Atunci *pompieristul* este singurul care, în „mușamalele” lui pretențioase, își mai tratează cu noblețe *Oreadele* și acele subiecte intitulate „Antichitate greacă dezvăluindu-se în fața Arheologiei”. Înseamnă că „pompierismul” a devenit un gen. Ne vom reîntoarce la problema subiectului, văzută din perspectiva pictorului care își concepe opera. Pentru moment trebuie să încercăm, deoarece este evident că acuarela nu este același lucru cu pictura în ulei, să facem o clasificare a diferitelor specii de pictură, luînd în considerare deosebirile lor esențiale, pe plan tehnic.

Mai întii, în zona ce înconjoară domeniul specific al picturii, găsim un număr destul de mare de „arte grafice și plastice” :

— desenul cu mina de plumb* sau de argint, și toate speciile de desen — sanghină, sepia, grafit, cărbune ;

— ștanțarea pe cărămidă, așa cum întîlnim în epoca Han, și froțiuri cu mină de plumb (Max Ernst) ;

— gravura propriu-zisă : gravura cu dăltița, acvaforte, de la începutul veacului al XIX-lea litografia, gravura pe lemn sau linoleum, serigrafia ;

— monotipul, obținut prin dezlipirea unei foi de hîrtie, în prealabil întinsă pe o placă de sticlă acoperită cu un strat proaspăt de culoare ;

* Bastonașe tăiate dintr-o substanță de un negru-gris strălucitor, plumbagină sau grafit, care servesc la confecționarea creioanelor (N. tr.).

— colajele, făcute fie din hîrtie și țesături colorate, dispuse plastic pe tablou (Juan Gris, Picasso, Braque), fie din gravuri sau fotografii decupate și recompuse după fantezia artistului (Max Ernst, Bucaille) ;

— laviul cu cerneală, desenul cu accente luminoase de acuarelă etc ;

— laviul pe sticlă putînd sluji drept plăci de proiecție (Bucaille).

În privința artelor decorative nu vom reveni asupra problemelor de frontieră. P.A. Michelis trece la rubrica picturii bizantine atît mozaicul²⁷, cît și fresca. Dar de bună seamă că putem considera pictural placajul de ceramică ale cărui elemente (adeseori carouri) au fost pictate înainte de a fi arse în cuptor. Acestea fiind spuse, și integrînd laviul în pictură (China și Japonia impun acest lucru), dar lăsînd în afară, exact alături, mozaicul și vitraliul, putem propune tabelul alăturat, care are o triplă intrare : verticala din stînga enumără lianții-tip de la care și-au luat numele diversele feluri de pictură ; orizontala superioară separă monocromia și policromia ; orizontala inferioară diferențiază suporturile numai prin caracteristica lor de a fi mobile sau murale. Unele detalii referitoare la suporturi pot apărea în corpul tabelului. O parte din pictura murală poate fi și monocromă. Însă toate laviurile sînt făcute pe suporturi din material ușor. Cît despre coloana din dreapta, ea nu este decît indicativă și încearcă să situeze subiectele tip care au putut, prevalîndu-se de cite un element tehnic, să creeze un „gen”. În marginea tabelului, însă legate de domeniile de care se apropie, am plasat artele grafice și artele decorative care aparțin zonelor peri-picturale.

Trebuie notat că, pentru a fi complet, tabelul ar trebui să includă date relative la for-

²⁷ *Esthétique de l'art byzantin*, Paris Flammarion, 1959.

Desen, gravură „alb și negru“		Gravură policromă desen „rehausé“	
MONOCROMIE		POLICROMIE	
Material uscat	creta și cărbune	pastel	„poșade“ și „documents“, schițe desene „rehausés“, schițe manuscrite miniaturate portret, miniaturi
apă	lavă, pensulă pe mătase sau hirtie acuarela monocromă, sepia, etc.	acuarela pe hirtie cemeala pe mătase sau hirtie pe hirtie și pe lemn	retabluri și panouri
emulsii cu apă etc. ou etc., ceară	„fresce“ redate în situații (Cluny) Pompeii	guaze și tempera pe lemn pe lemn	artă religioasă „subiecte nobile“ pictură de istorie „scene de gen“, portrete, peisaje și marine, nuduri, „compoziții“
emulsii cu ulei	pe zid pe pinză sau hirtie manufactă pe șasiu fixat (pinză)	tempera actuală	
Material ars, etc.	camieu pe lemn carton, hirtie pinză „noroi monocrom“	pe hirtie carton masonită lemn metal sticlă pinză	
	pictură mobilă	smalturi,	
	PICTURĂ MURALĂ Mosaic, vitraliu plăci de marmură	Pictură mobilă (sevale)	
		Colaje	
		montaje Merz	
		montaje op. art.	
		sculpto-pictură	

mate. Ar fi fost însă în detrimentul clarității. Dealtfel formatul are o asemenea varietate în toate speciile de tehnici prezentate, încât nu ne poate furniza diferențe specifice.

Mai rămâne faptul că, într-un catalog, opera va fi repertoriată din punct de vedere material după liantul-tip, după materialul suportului și, mai ales, în cazul tablourilor mobile, după format (înaintea acestor specificări se vor trece: numele pictorului și titlul lucrării, iar după: data de execuție, uneori chiar și releveul semnăturii, plus locul de păstrare a operei). De pildă:

Ingres, *portret-bust al doamnei Devauçay*, ulei pe pinză, I, 29 cm. L. 23,5 cm. Jos în dreapta *Pxit Ingres. A Ary Scheffer*. (Musée Bonnat, Bayonne).

Ori:

Jackson Pollock, *În afara pinzei*, 1949. Duce pe masonit. I. 1,219 m; L. 2,866 m. Colecția Lee Krasner Pollock, Springs, Long-Island, New York²⁸.

Dacă opunem ceea ce este cuprins în limitele acestui tabel recapitulativ și ceea ce rămâne în afara lui, se verifică ideea, fundamentală din punct de vedere tehnic, că actul elementar de a picta constă în a așterne pe un suport (plan) o mică suprafață ce rupe uniformitatea locului unde e pusă. În cazul desena-torului, unealta grafică are virful ascuțit și lasă o urmă subțire. Pentru a acoperi o suprafață e nevoie să se îndesească trăsăturile sau să se țină mina creionului de-a latul. Însă *tușa* pictorului are totdeauna o suprafață care depinde de grosimea pensulei, de cantitatea de materie folosită și de felul cum e așternută. În această privință, mozaicul, prin faptul că artistul vîră în cimentul proaspăt cubul colo-

²⁸ Particularitatea tabloului lui Pollock constă în aceea că artistul, atunci cînd lucrarea era pe sfîrșite, a decupat cu dălița bucăți din ea, stabilind forme de masonită „în stare naturală“ și sfîrtecătă, în mijlocul unor împoșcături de culoare.

rat, este mai aproape de pictură, decât desenul în creion. Suprafața minimă pe care o poate acoperi o tușă este totdeauna mai mare în pictură decât în desen. Chiar și tușa poantilistă este mai mare decât punctul. Cele mai fine tușe de finisare ale clasicilor au totuși o anumită încărcătură de materie. Ceea ce au în comun lavul, acuarela, fresca, precum și toate varietățile de facturi în ulei, este suprafața (mai mult sau mai puțin alungită sau netezită, ori, dimpotrivă, punctată și restrinsă) a acestui minimum de materie pusă de mână (înarmată sau nu cu vreo unealtă) pe un suport. Chiar dacă acest suport ar fi făcut dintr-un material foarte absorbant, și dacă pasta ar fi foarte groasă, există întotdeauna în ingredientul pictural o anumită laxitate.

Dar pastelul, se vor întreba unii? Procedeul, un fel de guașă uscată, nu intră în categoriile tehnice ale picturii decât în măsura în care se deosebește de simplul creion colorat. Prăfos și sec, creionul de pastel este totuși gras și onctuos, și cele mai bune creioane de pastel sînt cele mai plăcute de strivit pe hîrtie. În pastel regăsim efectiv tușă (chiar și în cazul cînd creioanele de pastel sînt mai dure, grație folosirii estompei): pulberea colorată n-ar putea să se mențină pe suport, dacă degetele pastelistului n-ar face-o să intre în textura hîrtiei. În plus, acest joc al degetelor îi permite să nuanțeze trecerile colorate și să dea formelor acea *anvelopă* care corespunde însuși spiritului procedeului. În general, artiștii care practică pastelul sînt, ca Atlan sau Quentin de la Tour, colorişti sau persoane cărora le place pasta: Ingres nu face pasteluri.

Avem așadar dreptul să spunem că, inseizabilă ca apa acuarelei ori grasă sub greutatea mîinii, materia utilizată în pictură nu e niciodată nici dură și nici casantă. Curge ori se întinde, se strivește: în orice caz solicită gestul de ungere.

Notă asupra efectelor generate de costul materialelor

Din anchetele întreprinse prin convorbiri cu artiștii care locuiesc și lucrează în atelierele din imobilul La Ruche, de pildă, și prin chestionarele lansate cu prilejul unui Salon de pictură, la Paris, rezultă că prețul culorilor și al pinzelor apasă greu asupra activității unor pictori vîrstnici și strîmtorați, sau a unora mai tineri, atunci cînd aceștia nu au o a doua meserie. Dosarele Ministerului Muncii²⁹, la care am avut acces, lasă aceeași impresie, deși nici un punct al chestionarului nu se referă precis la această problemă. Totuși, costul materialelor joacă un rol mai mic decât s-ar crede. În mod evident el este mai puțin important la pictori decât la sculptori. Motivul să fie oare că practică și o altă meserie? Dar numai 20% dintre pictorii recunoscuți ca profesioniști de Sub-comisie declară că au și o a doua meserie. Toți ceilalți, deși trăiesc din pictură, nu ating nivelul de notorietate care să le asigure bunăstarea. Vom face două observații în legătură cu acest subiect: 1 — Mulți pictori duc o existență precară, pictura fiind uneori pentru ei, să nu spunem singura plăcere, dar principala rațiune a existenței. 2 — Se întîmplă mai puțin frecvent ca opera ce urmează a fi făcută să determine materialul de cumpărat, decât invers; pictorul își poate reduce (temporar) la minimum materialul: guașă pe hîrtie, paletă restrînsă, formate mici, ingeniozitatea putînd înlocui lipsa de mijloace materiale. Calitatea unei opere nu se măsoară după prețul materialelor, și artistul știe asta. Trebuie totuși să constatăm că, în acest caz, dacă nu este neapă-

²⁹ Este vorba de răspunsurile la chestionarul întocmit de „Sub-comisia” chemată să hotărască asupra „profesiunii de grafician și de plastician”, care au fost primite de Minister între anii 1950 și 1957. Am putut examina primele 500 de dosare de artiști recunoscuți ca profesioniști.

rat afectată calitatea operei, în schimb tehnica este în mod grav condiționată: ai vrea să pictezi pe un format mare, să folosești roșuri, care sînt scumpe, fără a mai pomeni de albastrurile de cobalt, ai vrea să pui ceva mai multă pastă... Cunosce pictori care practic nu mai au nici o operă din tinerețe, și asta nu pentru că le-ar fi vîndut: le-au acoperit, pictînd de mai multe ori pe același suport. Pe scurt, pictorul „se descurcă întotdeauna ca să poată picta”, însă libertatea tehnică este uneori foarte limitată datorită costului materialelor. Iată, cu titlu informativ, unele prețuri (în 1959), plătite de pictorii care au aderat la „Cooperativa de Ajutor reciproc a artiștilor”: o pînză pe șasiu 12 m = 682 fr., 25 m = 1 012 fr., 40 m = 1 628 fr., 60 m = 2 350 fr. Un kilogram de alb de zinc costă 395 fr. Un tub mare de galben de cadmiu închis (Fragonard) costă 778 fr. Un tub mijlociu de lac de garanță, 210 fr. Același tub de roșu venețian, 150; cel de verde smarald, 210; unul de albastru ultramarin, 210. Tonurile cele mai scumpe, culorile Talens, sînt roșurile de cadmiu: 1 315 fr. tubul de VI (mic). Cele mai ieftine sînt ocurile și pămînturile.

2. MÎNA

A. Îndemînarea pictorului

Focillon a spus-o în termeni prea entuziaști pentru a mai putea fi reluați, mina nu este numai o slujitoare activă, stăpînă pe cunoștințele sale și constructoare a operelor, ea este înzestrată cu *fler tactil*. „Privirea lunecă peste întregul univers. Mina știe că obiectul are o greutate, că e neted sau aspru, că nu este lipit pe fundalul de cer sau de pămînt cu care pare a face corp comun”³⁰. „Mina dă lecții ochiului.

³⁰ *Éloge de la main*, p. 143. Vezi și A. CHASTEL și Paule-M. GRAND, *L'art pour l'art*, Paris, *Formes et reflets*, 1955, p. 48 și urm.

lui. Ea îi amintește de existența unor realități neglijate sau disprețuite pînă atunci, adică ascunse unor priviri obișnuite. Îl inițiază în acele „valori tactile” despre care vorbește Bernard Berenson. De la ea va proveni — cuvîntul indică acest lucru — sensul termenului de *modeleu*. Mina este cea care, foarte adeseori, va procura pictorului elementele spațiale ce le va reprezenta pentru a-și face opera lizibilă. Unii pictori nu sînt decît niște sculptori leneși (sau nevolnici), dar *își vor face mina*: munca lor, încetul cu încetul, îi face să devină pictori. Căci gesturile pictorului și acelea ale sculptorului deosebesc mai vîdit cele două categorii de artiști, decît datele interioare ale personalității lor. Mina pictorului care lucrează pasta în relief, acționează altfel decît mina sculptorului care lucrează în tehnica *champlevé*.*

Un elogiu al mîinii pictorului, cît și analiza îndemînării sale, trebuie să țină seama de această specificitate a gesturilor. Mina pictorului este cea care face să apară în fața profanului acea parte de tur de forță care există în orice reușită picturală. După Antonina Valentin. Clouzot vorbește și el, în filmul *Misterrul Picasso*, despre „această mînă care nu a tremurat niciodată”³¹. Îndemînarea reflexă a mîinii, supusă fără nici o ezitare directivei ochiului, depinde desigur de un antrenament ce duce la deplina stăpînire a nervilor, și pentru care trebuie să ai aptitudini de tip sportiv. La fel ca și pilotul de cursă sau campionul de scrimă, pictorul are de multe ori o rapiditate a mîinii și o siguranță a gestului, în care trebuie să vedem atît un rezultat al formării deprinderilor, cît și efectul unor anumite predispoziții. Psihologia abilității nu depășește

* Tehnică de decorare constînd în scobirea suprafețelor (piatră, metal etc.) în jurul unui motiv care astfel apare în relief (N.tr.).

³¹ Antonina VALENTIN, *Les débuts de Pablo Picasso*, în „Les Temps modernes”, iulie, 1959, p. 1 și Picasso, Paris, Ed. Albin Michel, 1957.

oare cadrul studiilor asupra formării deprinderii și mai cu seamă asupra formării deprinderii motorii? Ar mai fi destule probleme de dezbătut după excelentele lucrări despre formarea obișnuințelor, începînd cu Van der Veldt și terminînd cu Paul Guillaume. Se cunosc rezultatele generale ale oricărei deprinderi: structurarea reflexelor adaptate și automatizarea, cu diminuarea controlului conștient. Cu toate acestea, unii factori subiectivi de dezadaptare, cum e emotivitatea de pildă, pot face să dăinuie neprevăzutul stîngăciei la anumiți subiecți care au fost totuși supuși timp îndelungat exersării acțiunii; atunci „o greșală” sau un accident se pot întîmpla oricînd — iar faptul îi va exclude din categoria oamenilor îndemînatici. Există trăgători de elită, dactilografe record, șoferi de autobuze (și testele care îi selecționează pe ultimii sînt interesante prin faptul că au în vedere mai mult unele aspecte ale auto-controlului, decît deprinderea perfectă a automatismelor). Poți fi un bun pictor fără să fii deosebit de îndemînatic. Unora, și dintre cei mai mari, le tremură mîna, lui Poussin³² de pildă. Și problema îndemînării pictorului se pune la acest nivel: cum se face că automatismele păstrate participă, fără nici o rigiditate și fără scăderi, la activitățile lui superioare de sinteză? Frapantă este tocmai încrederea în sine ce o implică acest gen de îndemînare. Încrederea în sine permite autorității ochiului să comande, fără nici o interferență emoțională, direcția mîinii. De pildă, pentru a trage cu pensula pe pînză o linie perfect dreaptă, de la un punct la altul, nu trebuie să privești pensula sau mîna, ci punctul de sosire, după ce în prealabil te-ai uitat bine la punctul de pornire. La ordin, mîna merge de la sine foarte drept. De îndată ce o supraveghezi cu o privire îngrijorată, mîna începe să tremure. Antrenament

³² Cf. FÉLIBIEN, *Entretiens*, t. IV, p. 124.

reflex, încredere în sine și arta de a privi exact unde trebuie, iată care sînt componentele îndemînării pictorului.

Considerînd *mîna pictorului* în sensul întrucîtva simbolic de tehnică sau, mai exact, de *manieră*, se întîmplă ca dexteritatea în *execuție* să fie atît de mare, încît ochiul, creierul, își pot slăbi supravegherea, încredințînd mîinii toată munca. Pictorul se lasă atunci în voia unei îndemînări de rutină. Triumfă în el automatismul. *Are mînă*. Și se mulțumește să-și dovedească virtuozitatea în lucrări care nu mai sînt decît repetiția primelor lui succese. Clientela — o clientelă de asemenea facilă — se lasă dusă: îndemînarea reprezintă valoarea supremă pentru spectatorul care, nefiind de meserie, se consideră neîndemînatic. Aspectul neglijent sau stîngaci al unor opere contemporane (ale lui Picasso, de pildă) este unul din motivele pentru care sînt atît de greu acceptate de gustul celor mai mulți.

Așadar, îndemînarea poate fi o primejdie pentru un pictor adevărat. Îi răpește uneori timpul de șovăire, îl privează de tatonare, îl duce în mod precipitat la soluții prea rapide. Omul care desenează prea ușor un cerc perfect cum e ☉ lui Giotto, dacă are o idee înaltă despre opera ce ar vrea să o înfăptuiască, va fi stîngerit de caracterul acaparator al abilității manuale. Aceasta nu este decît un mijloc, sau mai degrabă conferă oricărui mijloc practicat, un fel de facilitate. Chiar dacă nu ajunge să devină, ca la unii care produc în serie, un scop în sine, ea sterilizează creația. Mulți pictori sînt copii răsfățați ai dexterității lor manuale. Concepția, creația vor trebui să ducă o adevărată luptă împotriva excesului de zel al mîinii. Se știe că Dufy, care era deosebit de îndemînatic, s-a constrîns să picteze cu mîna stîngă³³. Aceasta a devenit mîna lui de

³³ Cf. J. LASSAIGNE, *Dufy*, Genève-Paris, Skira, 1959, p. 16.

artist. Doctorul Viard pretinde că l-ar fi văzut pictînd cu ambele mîini deodată. Lupta împotriva îndemînării nu-l împiedica totuși să realizeze, în fiecare dimineață, *ca să-și facă mîna*, vreo treizeci de desene pe care apoi le ardea. În legătură cu această gimnastică matinală, Mortensen ne oferă un alt exemplu. El execută în fiecare dimineață, ca și cum ar face game, numeroase desene, antrenîndu-se astfel pînă ajunge la un veritabil automatism al grafismului. Atunci „se simte în formă”³⁴.

Dar totuși Mortensen nu este, după cum nici Dufy nu este, ceea ce se cheamă un *fai-seur**. Și asta pentru că pictorul care își situează căutările creatoare la cel mai înalt nivel, nu-și va disprețui mîna. Dar nu vrea să fie stînjinit de abuziva independență ce și-ar lua-o. Trebuie să o domine. Pentru asta e suficient uneori să existe o concepție elevată și solidă despre artă. Vrei ca mîna să fie suplă, rodată, antrenată, automatizată. De îndată ce ești sigur de îndemînarea ta, îți dai dreptul să nu o mai folosești sau să o pui în fața unor probleme ce o depășesc, te simți obligat să nu o mai arăți. Astfel Picasso, ale cărui opere par uneori vulgului că sînt ieșite din mîna unui copil, poate desena tot atît de bine ca Ingres.

B. Despre învățarea picturii

Suplețea, viteza, complexitatea organizărilor psihomotorii ce-l caracterizează pe pictorul îndemînat nu privesc numai arta de a ține în mînă pensula și de a atinge o suprafață, ele intră în domeniul facturii, și chiar al stilului. Însă îndemînarea rezidă în primul rînd în gest, iar gestul se învață. Deoarece sîntem nevoiți

³⁴ BORDIER, loc. cit., nr. 4—5/1954.

* Se spune despre cel care face în mod curent lucrări în cantitate mare și fără îngrijire. (N. tr.).

să ținem seama de instruirea pictorului, trebuie să ne spunem cuvîntul în legătură cu învățarea picturii.

„Dacă știți să scrieți, știți să desenați” — celebrul slogan publicitar are pentru noi avantajul că prezintă lucrurile la nivelul cel mai elementar (să ne gîndim numai ce s-ar întîmpla dacă ar fi luat în sensul cel mai deplin al artei: dacă sînteți în stare să scrieți *Mănăstirea din Parma*, veți putea desena *Odalisca...*). Acest nivel elementar este acela al simplei capacități de a ține creionul în mînă. Vom vorbi despre desen ca atare, dar deja ne frapază un fapt: caligrafia (creion, peniță sau pensulă, ca la chinezi, a căror pictură, cît și învățarea ei, se știe cît de mult datorează artei caligrafiei) este o artă a curăteniei, a dexterității, dar și a preciziei în executarea semnelor desenate. Litera, pictograma, caracterul (chinezes), diagrama, trimit la un sistem lingvistic care trebuie să fie în primul rînd *lizibil* în utilizarea lui actuală. A fi „îndemînat la scris” înseamnă a fi în stare să reproducă cu rapiditate semnul fără a-l deforma. Lăsînd de o parte înfloriturile, această îndemînare vizează seria, în timp ce îndemînarea picturală, de cele mai multe ori, nu trimite la fabricarea în serie. Tabloul este unic. Și dacă îl reproducă, sau îl reîncepi, faci acest lucru mai curînd pentru că nu te mulțumește, decît pentru a exploata în scop comercial o anumită îndemînare. Caligrafia și pictura au orientări intenționale divergente. Dar, de la început, mîna știe să țină penelul cu dexteritate, indiferent de intențiile celui care l-a apucat, iar suportul, *tabula*, hîrtia, oferă o suprafață plană.

Se întîmplă ca pictorul să țină pensula ca pe un toc (destul de aproape de peri, strînsă între degetul mare, arătător și mediu, susținute de celelalte degete. Dar aceasta se întîmplă destul de rar: e cazul executării, de aproape,

a unei schițe complet definitive³⁵. De cele mai multe ori, pictorul apucă pensula cu coadă lungă destul de departe de peri, între buricul degetului mare și partea laterală a arătătorului, celelalte degete susținându-l pe acesta din urmă. Capătul cozii se poate sprijini pe podul palmei (ceea ce îți permite să *apeși* tușa). Degetul mare învîrtind pensula pe întreaga lui suprafață, o dirijează imprimîndu-i scurte deplasări, mîna rămînînd însă ridicată și imobilă. Dacă se deplasează toată mîna, tușa va fi *trasă*. Fără să se deplaseze, mîna poate face și o mișcare de rotație aproape completă: atunci pensula plată e folosită atît pe lat, cît și pe dungă. Toate acestea se referă la pensula cu coadă lungă, specifică pictorului. Cînd acesta folosește pensula mare și plată cu coada scurtă, utilizată la zugrăvit, o poate prinde cu toată mîna, întinzînd stratul de culoare prin mișcări repezi din încheietură, oscilînd de jos în sus, apoi de la dreapta la stînga etc., gestul caracteristic zugravului-vopsitor, care *netezește* o suprafață și trebuie să termine printr-o mișcare în sus pentru a face să *dispară* urma pensulei. Pictorii, mai ales cei contemporani și îndeosebi cei care pictează în straturi suprapuse, și despre care ne vom mai ocupa, procedează, mai mult decît s-ar crede, în felul acesta. Straturile de dedesubt sînt atunci acoperite cu pensula groasă și destul de rapid.

Asemenea gesturi nu au nevoie de un timp de eversare prea îndelungat. Faptul că tușele se preling, că artistul își murdărește degetele sau îmbrăcămintea, e fără importanță. Are atîtea alte lucruri de învățat. Deprinderea motorie a mișcărilor ocupă un loc destul de redus în învățămîntul picturii. Nu înveți să pictezi așa cum înveți să bați la mașină (sau pur și simplu să scrii). În ciuda exercițiilor zilnice ale lui Mortensen, arta pictorului nu se poate

³⁵ Cf. vezi p. 92 ceea ce spunem despre „execuția oarbă“.

compara cu cea a violonistului, obligat să asimileze complet „mecanismul“ *trăsăturilor* ce pot fi redată prin instrument. Pictorul de litere (din breasla zugravilor-vopsitori) dă, desigur, dovadă de o îndemînare automată: — am putea oare vorbi, chiar și în această privință, despre deprindere ca fiind o „organizare prin care niște reacții complicate sînt reunite în grupări superioare ce nu mai au nevoie decît de un impuls unic?“³⁶ După această definiție, Van der Veldt adaugă că fenomenul de sinteză se regăsește „în ansamblul vieții mentale“. Ceea ce este adevărat, însă atunci ne obligă să specificăm, folosindu-ne de distincția făcută de Paul Guillaume, că formarea deprinderii la artistul-pictor se îndreaptă mai curînd spre domeniul „obișnuințelor intelectuale“, decît spre cel al „obișnuințelor motorii“. El trebuie să învețe să înțeleagă semne și sisteme de semne, mai curînd decît să învețe să facă niște gesturi. Trebuie să învețe să citească picturile, mai curînd decît să învețe să traseze niște linii. Dacă știi să citești operele din Muzeul Luvru — și să ții în mînă o pensulă — știi să pictezi. Puținul automatism ce există în arta de a picta este integrat în *savoir-faire* (acest *savoir-faire* se deosebește de automatism prin faptul că partea de supraveghere și de inițiativă — pe care Ch. Blondel o observase deja în orice automatism normal — e mai dezvoltată³⁷). Apoi, acest *savoir-faire* este el însuși supus unei științe tehnice. Va trebui ca pictorul, care va voi să fie un artist, adică un creator, să depășească știința tehnică integrînd acest *savoir-faire* în funcțiile supreme ale invenției. Dar invenția nu se învață.

³⁶ VAN DER VELDT, *L'apprentissage du mouvement et l'automatisme* Louvain-Paris, Vrin. 1928, p. 19.

³⁷ „Caracteristic pentru orice automatism normal este de a fi supravegheat cu atenție“. Ch. BLONDEL, *Les volitions*, în DUMAS, *Nouveau traité de psychologie*, t. II, p. 419.

Educat de muzeu, elevul-pictor trebuie deci să învețe tehnica. Trebuie să învețe în primul rînd care sînt condițiile materiale de execuție : caracteristicile materialului. Artă de a face ca straturile pictate să se mențină pe un perete sau pe o pînză, se învață. Și tocmai lecții de acest fel așteaptă elevul-pictor de la profesorii lui. El ar trebui să se apuce să învețe zugrăvitul și vopsitoria.

Or, principala grijă a zugravului-vopsitor, atunci cînd își execută lucrarea, este soliditatea stratului de vopsea. Toată artă lui constă în suprapunerea acestor straturi, evitînd astfel multe primejdii, dintre care cele mai serioase sînt :

— scorojirea sau dezlipirea : tencuiala de pe zid ori straturile vechi de vopsea, lăsate ca *grunduri* pot fi trase de vopseala nouă ;

— opacifierea și aburirea culorilor *, acele suprafețe cu aspect mat care apar în timpul uscării și care se datorează absorbției inegale a uleiului de la suprafață de către straturile de dedesubt, mai mult sau mai puțin adsorbante ;

— crăpăturile, care se produc în stratul pictat (după un timp mai mult sau mai puțin îndelungat), cauza fiind excesul de ulei din straturile superioare ;

— înnegrirea sau îngălbenirea tonului, care se poate datora mai multor cauze, principalele fiind proasta calitate a uleiului, abuzul de sicative, alterarea uleiului, dar și :

— pătrunderii la nivelul straturilor superficiale a unor straturi de dedesubt, stricînd astfel armonia ansamblului, de pildă straturile grase și bituminoase sau substraturile cu pigmenti instabili.

Găsim în această listă sumbră unele accidente de care n-au scăpat nici pictorii mari : crăpături în pastă la Van Gogh, înnegrirea la

* în original : *les embus* (N.tr.).

Leonardo, la caravaggiști și la atîția alții. În general, zugravul, după ce a pregătît și a gletuit cu îngrijire peretele³⁸, pune un *strat de impregnare*, cu ulei, care pătrunde în materialul peretelui. Urmează un prim strat în același ton sau ceva mai deschis. Revine apoi deasupra cu un strat de ulei diluat cu esență de terebentină. În sfîrșit un al patrulea strat diluat cu benzină aproape pură va împiedica producerea crăpăturilor.

În fața șevaletului, își amintește oare artistul de prudență și răbdarea ce stau la baza acestei stratificări a culorilor ? Să subliniem doar că o anumită neglijare a tehnicii, apărută odată cu facilitățile oferite de ulei, cît și unele erori caracteristice, precum folosirea biturilor, nu se datoresc „dispariției atelierelor“, care este un fenomen mai recent. În atelier — din veacul al XVII-lea și pînă în al XIX-lea —, urmîndu-se pilda lui Leonardo, „valorile se stabileau“ cu ajutorul *zemurilor* bituminoase, înainte de a se trece la culoare. Corot mai lucra încă în felul acesta. Vor trebui să vină Manet și impresioniștii să „scoată pictura din atelier“ pentru ca să se zvîrle aceste rețete proaste, transmise din generație în generație.

Or, distincția dintre valoare și culoare este mai puțin de origine tehnică și manuală, cît vizuală și intelectuală. Distincția e interesantă în cazul unei viziuni care își afinează analizele. E deplorabilă atunci cînd conduce la un clivaj al travaliului în doi timpi succesivi, dintre care primul, ocupîndu-se numai de umbre și lumini, depunea sub straturile superficiale de culoare, negruri, griuri, tonuri pămîntii care mai tîrziu aveau să „revină“ la suprafață. Și astfel, o demarcație teoretică privind artă de a vedea duce la o concepție din care decurg

³⁸ Pentru a gletui, el folosește șpaclul, apoi după ce gletul e uscat se șlefuește peretele cu glasapir.

niște procedee pe care materia folosită nu le impunea: ba mai mult, pe care, dacă ar fi avut grai, ar fi sfătuit chiar să nu fie puse în practică.

La drept vorbind, problemele pe care mulți dintre pictorii care se bazează pe ce au învățat le numesc „probleme tehnice“, oscilează între acelea de concepție a tabloului (și, prin el, a picturii) și acelea ale execuției lui materiale. Adekvarea mijloacelor fizice unor scopuri estetice vizate și punerea în slujba lor a unor procedee trainice constituie o problemă originală ce reflectă ambiguitatea profesională a pictorului: muncitor manual și creator de idei, el nu este niciodată ori unul ori altul în mod exclusiv, după cum niciodată nu este și unul și celălalt într-o perfectă unitate. El se află între amândouă. „Să construiască figura“, să găsească o interpretare grafică expresivă a motivelor, să echilibreze o compoziție, să varieze valorile și să centreze ansamblul, să ritmeze tonurile calde și reci, să redea fiecare plan din spațiu printr-un ton diferit, să „finiseze“ desenul fără a dăuna simplității ansamblului, să rămână „lizibil“ fără a fi uscat: iată problemele ce se declară a fi singurele adevărate. Sint aproape singurele probleme care intră în preocupările atelierelor Școlii de Arte frumoase. Acestea ignoră problemele ce le pun uleiul și benzina, pasta care crapă și culoarea care „revine la suprafață“. Pe de altă parte ele ocolesc problemele uneori arzătoare legate de teorie, problemele inventării unei picturi noi, dincolo de doctrinele mai mult sau mai puțin admise. În această privință, învățămîntul artistic rămîne cu modestie în afara unui registru unde inventatorul este singurul stăpîn. Pentru ce să-l blamăm? Școala de Arte frumoase a fost adeseori criticată din cauza întîrzierii manifestată față de concepțiile epocii. În 1940, cînd intrasem în atelierul

„cel mai avansat al Școlii“, un coleg m-a dus într-un colț unde erau prinse în ace cîteva cărți poștale și, cu un respect plin de teamă și de admirație față de această culme a îndrăzelii, mi-a arătat... un Cézanne. Nu era grav. Mult mai grav era faptul că în acest atelier nu învățai nimic cu privire la tehnici și la procedee, pe care de fapt trebuie să te duci să le înveți de la zugravi și ipsosari. Puțină chimie și fizică aplicată, iată ceva ce n-ar strica în programa Școlii. O școală de artă trebuie să fie în primul rînd o școală tehnică. Fără îndoială că lucrurile, după douăzeci de ani, s-au schimbat întrucitva — însă mă îndoiesc că se învață în atelierelor școlii, cum ar putea fi folosite (sau preferabil cum să nu fie folosite) în pictură, cît și în decorație, materialele noi produse de industria modernă: lacuri oleo-glicerofalice, rășini formofenolice și vinilice, produse celulozice, materii plastice, fibre sintetice etc. Fără nici o preocupare față de pigmenți sau de materialele vehiculante, se pictează — parcă dintr-un soi de respect uman —, cite o săptămînă în șir, niște nuduri nenorocite într-o lumină moartă. Marțea și vinerea, „maestrul“ vine și îți ia pensula din mînă ca să execute pe pînza ta o bucată în genul lui. Observațiile pe care le face sint judicioase, ele se referă la unele detalii legate de problemele deja menționate de noi, pot ascuți atenția vizuală, pot da ușurință (și încredere) mîinii.

Presupunind că timp de ani de zile ai rămas un elev cuminte al acestei instituții³⁹, te vei trezi instalat într-un echilibru nestabil între meșterul zugrav și artistul creator, și incapabil — afară de cazul cînd reîncepi să studiezi singur — de a deveni unul dintre ei.

³⁹ Să ne amintim vorbele lui Cormon, succesorul lui Gustave Moreau, cu privire la Matisse: „Dacă Matisse este sincer, va pleca“. Ceea ce a și făcut.

Și asta dovedește nu numai scleroza unei instituții, dar și caracterul specific al muncii creatoare a pictorului: pentru el, efortul plastic propriu-zis constă în a căuta să ajungă la întrepătrunderea armonioasă a celor două aspecte ale artei lui — concepția și execuția. La unii pictori, *timpii* sînt succesivi. În prima etapă se dezvoltă fazele de concepție și de compoziție, iar în a doua, cele de execuție. La alții, dimpotrivă, în virtutea obișnuinței sau a temperamentului, concepția și execuția sînt practic imposibil de deosebit. Poți desena înainte de a picta, cum făcea Rembrandt. Poți desena pictînd, ca Cézanne. Dar chiar și în acest din urmă caz se întîmplă foarte rar ca lucrul să nu fie pregătit prin studii preliminare.

C. Etapele de lucru

Atunci cînd îl vom urmări pe pictor plimbîndu-se în căutare de documente și de crochiuri, pentru a sesiza mai bine în ce constă arta lui de a vedea, ne vom aminti de carnetele lui cu desene. Pentru moment însă sîntem în atelier. Pictorul a răsfoit cîteva pagini cu crochiuri. Pe unele începe să le gîndească din nou. Cu creionul în mînă, de multe ori pe o bucățică de hîrtie, grupează cîteva, compune, simplifică, caută un cadraj. Desenele se succed și, în general, sînt disprețuite ca maculatură: ele sînt, în sens strict, niște *desene pregătitoare*; pregătesc *schîța*; s-ar putea spune că reprezintă începutul. Schîța este un proiect executat „cu vervă”, pe un format redus. Făcută cu creionul, în sanghină ori sepia cu accente de lumină*, schîța nu a fost niciodată pictată înainte de Rubens care, se știe, lăsa de cele mai multe ori în seama elevilor grija de a executa tabloul⁴⁰. Schîța tatonează. Detaliile

* În original: *rehaussé* (N. tr.).

⁴⁰ Sau alteori picta numai o porțiune din tablou, și atunci mîna lui ducea arta pînă la perfecțiune, mai ales în nudul feminin.

nu sînt finisate. Nu este deloc lucrată. Nu are încă unitatea plastică dorită. Decît să o încerce, artistul preferă să facă mai multe, în serie. Și arta de a tatona cu profit implică uneori procedee din care nu lipsește artificul. Vasarely, după ce face mai multe crochiuri și desene, pune schițele în mape. Într-o zi, alege una din ele. O copiază pe celofan, ceea ce îi permite să caute cu lanterna magică, prin proiecție, formatul care convine cel mai bine structurii formale a viitorului tablou. Apoi, trecînd la execuție, aduce schița la scară prin metoda pătratelor, raportînd-o pe pînză cu ajutorul indigoului.

În acest moment vom spune că Vasarely a obținut ceea ce încă mai numim uneori un *carton*, adică un fel de schiță de format definitiv, cu indicații de tonuri⁴¹. (Sînt cunoscute *cartoanele* lui Rafael).

Dar, fiindcă execuția va continua să se facă pe aceeași pînză, acest stadiu este mai degrabă o *eboșă*. În pictură (căci termenul de eboșă e folosit de sculptor într-un sens oarecum diferit) eboșa este de fapt chiar tabloul în faza lui incipientă. Ceea ce caracterizează de multe ori eboșa este aceea că (și asta o poate face să fie confundată cu un carton), odată terminate căutările de compoziție, aparent nu se

⁴¹ Nu este surprinzător, dat fiind orientarea tehnicii sale, faptul că Vasarely a făcut tapiserii în alb-negru, în care formele (în pătrate regulate, dungi) sînt inspirate, de multe ori, din efecte de optică. Termenul de carton este folosit indeosebi în artele aplicate, vitraliu, tapiserie, mozaic. Specialistul în vitralii dispune pe carton (din hîrtie tare) bucățile de sticlă indicate. La fel poate lucra și mozaistul: fie urmînd „tehnica folosită la Ravenna” (mozaic zgrunțuros), după o schiță, punînd cuburile în cimentul moale; fie (metodă mai banală) dispunînd cuburile cu fața în jos pe cartonul așezat orizontal și uns cu clei proaspăt. După ce cartonul este în întregime acoperit se așterne deasupra un strat de ciment. Cînd e uscat se întoarce mozaicul și se dezlipeste hîrtia. Bizantinii practicau și ei această metodă, utilizînd însă o pînză în locul hîrtiei.

mai pun probleme de concepție. La nivelul schiței încă se mai căuta. Odată eboșa făcută, nu mai e vorba decît de execuție sau, mai bine spus, de a continua și desăvîrși execuția. Dacă se mai ivesc încă probleme, ele sînt probleme de *factură*, probleme de *finisare*. Mîna va arăta ce știe să facă. Pilda lui Vasarely este instructivă: tabloul fiind eboșat pe pînză, el trece la ceea ce numește „execuție oarbă”: suportul este așezat orizontal și pictorul își termină lucrul în funcție de schiță, printr-o muncă de copist, făcută de aproape.

Epitetul *oarbă*, atunci cînd ne referim la execuție într-o artă eminentemente vizuală cum este pictura, poate părea hiperbolic: interesul ce-l prezintă ni se pare totuși deosebit de mare. A executa foarte de aproape, fără a ridica măcar capul sau a lua un recul pentru a sesiza ansamblul dintr-o singură privire, este, pentru un pictor, ceva exterior *vederii*. Vom sublinia importanța viziunii de ansamblu, singura viziune într-adevăr picturală, atunci cînd vom examina ce este această artă de a vedea, proprie pictorului.

Oarbă ori chioară, execuția, redusă la ea însăși, poate fi lăsată în seama elevilor sau a ajutoarelor. Ea reprezintă o trecere practic continuă de la starea de eboșă la tabloul finit. Creatorul devine executant: el poate ajunge, dacă în lucrul lui desparte fazele de concepție de cele de execuție, să refuze orice readucere în discuție a stadiului pe care-l execută. Și din acest punct de vedere iarăși e foarte semnificativ faptul că un pictor poate califica drept oarbă o asemenea execuție. Pentru el, ochiul este cel ce creează și nicidecum mîna. Este evident că lipsindu-se de orice element creativ — ceea ce este mai puțin cazul *elevului unui maestru*, cît al copistului, așa cum îl mai întîlnim și azi prin muzee, mai ales în Italia —, execuția poate avea în ea ceva constrîns. Cea mai bună copie nu va fi niciodată un original. Rubens relua prin cîteva tușe lucrările executate de

elevii săi. Rouault mărturisea că a admirat foarte mult unele falsuri ce i-au fost prezentate, permițindu-și să le semneze și să le dea drumul ca fiind lucrările sale, dar numai după ce le-a retușat puțin⁴². Falsificatorii care i-au înșelat pe cumpărători nu sînt nici copişti, nici executanți, ci niște pașitori-creatori. Înăuntrul stilului sau al manierei, înăuntrul pontifului pe care-l imită, arta execuției capătă la ei, la fel ca și la marii pictori, libertate de acțiune. Se strecoară acolo ceva inspirat care face din ei niște maeștri ai contrafacerii. În fond, neprevăzutul execuției provine din faptul că, în orice moment, atîta timp cît ea nu e terminată, actul creator poate veni să răstoarne cumînțenia obediență ce o caracterizează ca atare. Cu atît mai mult cu cît, fiind spectatorul propriei lui lucrări, pictorul (fie că este un creator care lasă întotdeauna execuția deschisă spre căutări și spre noutatea inspirației sau un executant sensibil la frumusețea artizanală a unor stadii ieșite din mîinile sale) poate fi ispitit să se oprească la un stadiu, destul de puțin avansat dar deja impresionant. Dealtfel e știut că eboșele, precum și anumite schițe, prin însuși faptul că sînt eliptice, pot fi mult mai percutante, decît pînzele prea finisate. Ingres cerea de multe ori să vadă schițele elevilor săi: „corectura” lui consta, în general, în a-l readuce pe tînărul pictor la atelier... căci, de bună seamă, numai artistul — printr-o judecată asupra căreia i se va întîmpla să revină, dar pe care nimeni altul nu are dreptul să o facă în locul lui — poate decreta tabloul terminat. J.-E. Blanche scria că „originalitatea constă nu atît în concepție, cît în execuție. Mijloacele sînt totul în pictură”⁴³. Delacroix

⁴² Cf. Claude Roulet. Introducere la volumul *Soliloques de ROUAULT*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1944, p. 16.

⁴³ J.-E. BLANCHE, *Propos de peintres. De David à Degas*, prefată de Marcel Proust, Paris, Emile-Paul frères, 1919, p. 151.

ținea la ideea că „adevărata execuție este aceea care, prin practică, materială în aparență, întregeste ideea, și fără de care ideea nu este completă”⁴⁴. Desigur că execuția nu e niciodată cu totul oarbă. Vasarely execută de aproape, dar supraveghează ceea ce face, în câmpul îngust al atenției sale de executant. Se poate obiecta că nu-și mai pune problema eboșei. Fără îndoială, dar el știe că ar mai putea schimba câte un detaliu, atâta timp cât lucrarea nu e terminată. Și atunci când concepția (mai ales în cazul unor „mari mușamale” figurative) se rezumă la amplasarea unor femei goale și a unor armăsari focosi, este adevărat că totul se petrece la nivelul realizării materiale și manuale a tabloului, la nivelul acelei execuții care va ști, sau nu va ști, *să dea viață* lucrurilor, precum și formelor pictate. Frumusețea unei schițe nu constă, de cele mai multe ori, în originalitatea concepției, ci în libertatea cu care este executată — libertate cu atât mai mare, cu cât problemele de execuție erau pe bună dreptate lăsate la urmă, iar schița fiind oricum executată, era făcută fără teamă și fără reveniri. Această estetică a schiței, care privilegiază spontaneitatea execuției, prospețimea tonurilor și aproximațiile, atât de expresive, ale desenului, este o estetică a libertății; vreau să spun că se admiră în ea, printre altele, *urma* unei activități libere, relaxate și fericite a artistului. Majoritatea pictorilor contemporani, de la Monet la Pollock, trecând prin Matisse și Picasso, înclină să situeze originalitatea picturală în execuție, dând impresia că înseși tablourile au condus mina creatoare.

În afară de asta, pictorul care nu se mărginește să-și execute opera recopiind (la format) o schiță, pe măsură ce înaintează în munca de creație și totodată de cercetare, în-

⁴⁴ *Journal* (25 ianuarie 1857), ed. cit., vol. III, p. 241; vezi și pp. 249, 251.

timpină, pare-se, o rezistență crescândă. Cuvântul *înaintează* este semnificativ. La început, aproape totul pare posibil. Dar cea mai mărunță trăsătură exclude nenumărate altele, cea mai mică pată de culoare își impune legea ei, chiar dacă nu se face mult caz de unitatea gamei coloristice. Un ton rece suscită unul cald, îl impune. Valorile se eșalonează. Se tinde spre unitatea ansamblului. Cu cât te apropii mai mult de această unitate, cu atât ai mai puține posibilități de alegere. Libertatea se restrânge. Cel mai mic gest devine periculos. Printre cei ce-l privesc pe pictor lucrând, unii îl roagă stăruitor să se oprească. „Nu te mai atinge.” Pictorul însuși poate simți o spaimă în fața tușelor finale care trebuie să desăvârșească lucrarea, dar care riscă și să strice studiul atins. Thomas Couture, profesorul lui Manet, spunea elevilor săi încerenți în fața unei eboșe prea frumoase: Nu veți merge mai departe decât cu foarte multă luare aminte”, acum recopiați eboșa pe o altă pânză și „îndrăzniți totul pe cea de-a doua”⁴⁵. Această dedublare a travaliului (pe de o parte o copie, pe de alta acel „îndrăzniți orice”) — un soi de metodă de diferențiere aplicată artei — face să apară în mod foarte clar existența unei *execuții pasive* alături de munca creatoare sau, mai simplu, alături de *execuția activă*. Chiar dacă aceste două elemente sînt indiscernabile în practica unuia sau altuia dintre pictori, am putea afirma că, la toți pictorii, ele sînt constitutive, prin însăși opoziția lor, ale procesului de elaborare a operei. Sînt procedeele generale ale practicii picturale. A copia, a recopia, înseamnă, într-un fel, *a unifica*. A inventa, a „îndrăzni totul”, înseamnă a separa, a diversifica. Pictorul face un lucru identic cu ceva *deja* făcut, sau se smulge din șablon. Cea mai mare îndrăzneală presupune totuși și puțină copiere.

⁴⁵ *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 22 rue de Vintimille, 1867, apud GUERLIN, *op. cit.*, p. 46.

D. Despre pictura în straturi

Astfel se rânduiesc fazele muncii de realizare. Putem distinge acum tipurile de realizare, pe care le vom reduce la două: pictura în straturi succesive și pictura *alla prima*. Ceea ce am spus mai sus despre eboșe și despre problemele de desăvârșire a tabloului (asupra cărora vom reveni) e evident mai ales la pictorii care suprapun stadii succesive, și care, mergând de la *substraturi* la straturile superficiale, pictează, am spune, de-a-ndăratelea.

Sînt foarte mulți în acest caz. Era deja metoda pictorilor de fresce „în maniera greacă”: picturile clunysiene de la Berzé-la-Ville prezintă nu mai puțin de șase straturi suprapuse⁴⁶. Nu s-a așteptat pictura în ulei, și glasiurile ce le îngăduie, pentru a se picta în felul acesta.

A picta în „maniera venețiană”, înseamnă a eboșa ușor în acuarelă și a aștepta luni de zile înainte de a trece la desăvârșirea lucrării, așa cum făcea Tițian. Este de notat că eboșa nu se execută pe același material ca tabloul. Tempera sau acuarela constituie cele mai bune substraturi. Veronese eboșează în acuarelă și trece deasupra cu verniu, apoi termină în ulei. Se eboșează în trăsături ușoare, se eboșează în tonuri deschise. Roger de Piles recomandă acest lucru pentru a înlesni jocul ulterior al transparențelor. Ingres, care picta astfel, arată că, după o eboșă ușoară, trebuie să „pictezi energic, sacadat și fără șovăieli”, că atunci e bine să „lovești cu pensula și să împăștezi”. El termina abia după o lună, revenind cu glasiuri. În același sens, Delacroix afirma că tre-

⁴⁶ MERCIER, *La peinture clunysienne*. La Cluny se picta pe fond închis și în straturi, cu glasiuri (straturile inferioare mate, cu clei, straturile superioare lucioase, cu ceară), însă în Loara și Poitou se picta pe fond deschis și fără substraturi complexe („acuarele murale”). Cf. FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, pp. 6, 53—54.

buie să „eboșezi cu o mătură și să termini cu un ac”. Se pot scoate multe efecte din această suprapunere de straturi pictate. Fie că mergi de la deschis la închis sau de la închis la deschis, atunci cînd așterni un strat, te gîndești la cel următor. Un substrat roșu, folosit adesea de Goya, oferă posibilitatea unei redări mai subtile a carnațiilor în portret. Rembrandt, în perioada care urmează *Lecției de anatomie* (1632) își pregătește substratul cu o zeamă subțire și așterne un alb curat pe părțile ce vor trebui să fie luminoase. Desenează minuțios toate detaliile ce vor fi în umbră. Efectul de clarobscur, care a făcut faima a ceea ce s-ar putea numi la el impresionismul umbrei, nu e obținut decît la sfîrșit, prin glasiuri care estompează aceste detalii. Van Gogh nu pictează ca impresionistii, dintr-o dată; el revine peste tușele uscate cu alte tușe noi, așa cum se poate vedea în primul plan din *Noapte înstelată* (1888). Tușele din seria a doua sînt spațiate, lăsînd să se vadă stratul de dedesubt. În *Cîmp cu maci* (1890, Muzeul Municipal din Haga), toate tușele de roșu aprins sînt aplicate peste stratul uscat care conține cîteva roșuri întinate de verdele proaspăt pus.

Există și pictori care specializează fiecare strat succesiv, atunci cînd exprimă sau execută un element plastic. Corot își construiește și execută peisajele în atelier: el procedează într-o anumită ordine. Mai întîi desenează. Apoi stabilește valorile, numerotate cum se cuvine, în general vreo douăzeci (ceea ce e somptuos). Apoi, pe acest fond întrucîtva bituminos, se ocupă de culori. În fine, într-o a cincea etapă, Corot trece la execuția definitivă a întregului. Aceasta poate să nu fie decît un *finisaj* („cu un ac”) care pune în valoare detaliile. Dar ea tinde să înglobeze tot lucrul în ulei, făcut dintr-o dată, sau aproape dintr-o dată, și ne gîndim deja la pictorii care vor munci cu atît mai mult la prepararea tablouri-

lor și a substraturilor nepictate, cu cât vor să-l execute *alla prima*. Elementele plastice (desen, valori, culori), pe care Corot le izolează cu fiecare strat ce-l suprapune, țin de o teorie analitică a imitației vizuale. Într-un context cu totul diferit, un caligraf abstract, ca Hartung, nu separă valoarea și culoarea, ci separă petele și liniile. La el, de cele mai multe ori, culorile (discrete) sînt așternute primele, cu o pensulă lată, iar grafismele vin puse deasupra cu o pensulă fină.

Suprimarea timpului de uscare între straturile pictate și accelerarea muncii de execuție, care uneori e excesiv de rapidă, se poate observa bine la Renoir, cel puțin pînă în 1890. El pictează în straturi, dar dintr-o dată. Mai întîi stabilește, conturînd ușor cu penelul muiat în ocră roșu, proporțiile imaginii. Apoi acoperă repede pînza, prin frotiuri și prelingeri, cu tonuri pure diluate în benzină. Tabloul apare atunci acoperit parcă de pînze colorate transparente, cu contururi nebuloase, rămînînd însă vizibile indicațiile de „amplasare“. În sfîrșit, totul este reluat cu o materie mai groasă, ulei și benzină. Aglomerările de pastă se repartizează, formele și detaliile se precizează. Renoir nu folosește niciodată paleta. Printre altele, el pune albul direct pe pînză, unde se produc amestecurile. Odată lucrarea terminată, se va putea constata că această pictură strălucitoare, senzuală, a lăsat, ca și a lui Rubens, descoperite pe alocuri substraturile. Aceste „lăsări“, învecinîndu-se cu pasta, dau „expresie“ materiei. Ele semnalează, de asemenea, acel soi de dezinvoltură pe care numai marii maeștri și-o pot permite, atunci cînd sînt atît de siguri de sine, încît calcă în picioare rămășițele artizanului meticulos. În fine, fie că se revine sau nu cu glasiuri, aceste „lăsări“ provoacă efecte de transparență pe care de totdeauna le găsim din belșug în pictura în ulei.

Exemplele s-ar putea multiplica. Seurat lucra în doi timpi. Mai întîi picta obiectele respectîndu-le culoarea, așa cum apărea ea în lumina albă (a atelierului). Apoi, peste acest substrat relua cu culoare în funcție de eclerajul lor (în tablou), obținînd prin „mici puncte“ „amestecuri optice“. Principiul acestui procedeu de amestec optic este divizionar: „Diversele elemente colorate — culoarea locală, culoarea de ecleraj și reacțiile lor — sînt reunite în mod *separat* pe pînză după tehnica tușei divizate, pentru a se amesteca din nou pe retină conform fenomenului așa-numit al „recompunerii optice“⁴⁷. Vom reveni asupra acestei celebre tehnici atunci cînd ne vom ocupa de culoare: să subliniem pentru moment doar că ea implică o pictură în straturi, cel puțin în cazul lui Seurat. Puritatea tușei colorate, juxtapusă uneia învecinată și diferită, este mai bine asigurată atunci cînd aceasta din urmă e deja puțin uscată. Mai aproape de noi, Poliakov, spre surprinderea multora, ne duce cu gîndul la Corot, prin felul cum își începe *travaliul*. Mai întîi face un desen amănunțit, cel puțin așa relatează Bordier⁴⁸. Caută apoi valorile. După asta așterne culorile, și le tot schimbă pînă cînd e mulțumit, suprapunînd astfel trei-patru straturi de materie sau chiar mai multe. Pe de altă parte, trebuie remarcat faptul că unele picturi „în relief“, dacă excepțăm pasta în reliefuri înalte (Fautrier, Nicolas de Staël, Appel), n-au nevoie să-și multiplice straturile pictate pentru a obține efectele dorite. Grosimea pastei nu implică neapărat o pictură în straturi. Mulți dintre tinerii pictori contemporani realizează suprafețe scorbtoase (nu în sens peiorativ) destul de puțin triturate cu mîna, însă bășicate și cu un aspect întrucîtva lunar, precum Bert de Leuw (născut la

⁴⁷ Guy, HABASQUE, *Le contraste simultané des couleurs et son emploi en peinture depuis un siècle*, în *Problèmes de la couleur*, pp. 242—243.

⁴⁸ Loc. cit., nr. 8/1953.

Anvers, în 1926), Liu Kuo Song (născut în Shandong, în 1932), Toshimitsu Imai (născut la Tokio, în 1928), Stephen Gierowski (născut la Czystochowa, în 1925)⁴⁹. Cei mai mulți îngroașă cu ipsos materialul cu care se prepară suportul (substratul nu este așadar chiar un grund), apoi pictează deasupra, mai mult sau mai puțin ușor, la nevoie cu pistolul, și termină prin câteva detalii făcute cu o pensulă fină sau cu degetele.

După cum se vede, stilurile pot fi foarte variate în cadrul unei categorii tehnice totuși reale. Ceea ce o caracterizează pe aceasta, și îi dă o limpezime, este faptul că nici o parte a tabloului nu este executată înaintea celorlalte. Nu se începe tabloul dintr-un colț pentru a termina în colțul celălalt. Dar se trece de la o totalitate *indicată* numai, la o totalitate mai explicită, sau diferită, și așa mai departe până când stadiul final, sau totalitate terminată, este atins. Tabloul *vine*. *Vine* în sens fotografic, deoarece toate elementele lui plastice, pe măsură ce straturile pictate se suprapun, se precizează fiecare în parte și în raporturile lor cu celelalte. Oricâtă grijă am acorda, de la un strat la altul, unui element deosebit de celelalte, important rămâne aici progresul tabloului din totalitate în totalitate, ultimele straturi ascunzându-le (mai mult sau mai puțin) pe primele, pasta acoperind zeturile, glasiurile acoperind pasta. Și chiar dacă nu reluăm *totul* de fiecare dată, totalitatea este cea care se schimbă. Un anumit tip de *retuș*, cel care nu se cere să fie răzuît sau scrijelit dedesubtul, și nici să fie folosit verniul de retuș, este așadar mijlocul esențial de exprimare al unei picturi de-a-ndăratelea.

Rezultă de aici că pictorului nu trebuie să-i scape niciodată *vederea de ansamblu* a tabloului. O viziune largă și, în același timp, atentă

⁴⁹ Acești pictori au expus la Bienala de la Paris în 1959.

pare a fi o condiție a practicării cu ușurință a acestei metode. Și sintem ispițiți să surprindem, în dezvoltarea unei asemenea tehnici, o dovadă — sau măcar o prezumție serioasă — în favoarea opiniei că pictorul are darul de a cuprinde un câmp perceptiv larg. Desigur, Pignon, vorbindu-mi despre travaliul său, observa că se sare cu repeziciune de la un punct la altul al tabloului, pentru a colmata parcă niște breșe, sau pentru a lovi parcă în punctele subit slabe ale unui adversar. Această gimnastică a mâinii și a ochiului, care deplasează neconținut focarul atenției alertate în afara punctului unde tocmai se pune o tușă, ar fi epuizantă, dacă pictorul n-ar poseda acea ușurință ce se datorează caracterului *cuprinzător* al viziunii sale. Să-i observăm de altfel atitudinile: de multe ori i se întâmplă să se dea câțiva pași înapoi pentru a surprinde mai bine (clișee atunci din ochi) ansamblul operei în curs. În afară de asta, unitatea obținută în tabloul odată terminat, acea subordonare a detaliilor ansamblului, despre care vorbește, printre alții, Eugène Delacroix — și care dacă nu este obținută, nici un pictor demn de acest nume nu e mulțumit de munca lui —, nu este alt efectul unei obediențe față de vreun canon estetic, cât aplicația unui fel de *simț al ansamblului*, slujit de aptitudiniceptive.

Despre acest simț al dominării ansamblurilor, despre felul cum integrează el căutarea detaliilor expresive și cum sfârșește întotdeauna prin a impune o simplitate ce dă forță lucrării, avem un exemplu celebru în *Guernica* lui Picasso. Christian Zervos nu numai că a publicat⁵⁰ primele schițe și desenele pregătitoare (studii privind un detaliu sau altul) făcute pentru *Guernica*, dar a precizat și datele

⁵⁰ *Histoire d'un tableau*, în „Cahiers d'Art“ nr. 4—5, 1937.

principalelor faze ale lucrării⁵¹. Formatul operei ($3,37 \times 8,25$ m) constituie pentru pictor o încercare a capacității sale de a domina ansamblul, iar exemplul ales are avantajul de a-l face pe un pictor, atât de rapid ca Picasso, să imprime o cadență lucrului. Concluziile ce le vom trage din descrierea lui C. Zervos sînt următoarele :

1. Picasso nu desparte concepția, compoziția și execuția. Mai precis, el se ocupă de toate trei în același timp. După cum Cézanne desenează pictînd, Picasso compune pe eboșe. În acest caz schițele nu mai reprezintă mare lucru, iar cronologia elaborării este aceea a stadiilor succesive ale eboșei. Pe parcurs însă sînt făcute separat numeroase cercetări pentru a evita, prin tatonări excesive, obosirea suportului. Toate astea nu exclud o mare rapiditate de concepție, sau, mai bine-zis, de decizie în orientarea acestora : căci schema ansamblului este aparentă, încă de la primele indicații, de asemenea și tema. Amîndouă, și mai ales schița, vor suferi retușări, dar nu asupra acestui fond se vor axa principalele eforturi ulterioare.

2. Fie că este vorba de studii parțiale (capul femeii plîngînd, mîna crispată) sau de punerea la punct a dozării detaliilor care trebuie să se integreze în cele din urmă în ansamblu, îl vedem pe Picasso oscilînd între imitație, prin detaliul descriptiv, și figurarea sintetică și simplificatoare. În linii mari, el trece de la figurarea amănunțită la schematizarea expresivă. Simte însă nevoia să se întoarcă uneori la cea dintîi, pentru a da celei de-a doua o mai mare intensitate „realistă”. Prin această oscilație, ordinea plastică va impune grafismelor imitative pasaje de linii, echilibrări de valori, un adevărat joc de raporturi

⁵¹ 1 mai, primul desen pregătitor ; 11 mai, primul stadiu al ansamblului : eboșa ; 6 iulie, numeroase desene pe tema femeii plîngînd.

de integrare în totalitate, și va adăuga rămășițelor încă lizibile ale structurilor lor imitative, o torsiune ce nu va mai datora nimic imitației. Ordinea provenită din această totalitate nu mai e figurativă. Chiar dacă, așa cum va trebui s-o spunem în legătură cu *expresivitatea* picturală, schema globală a ansamblului ține de o tematică afectivă.

3. Și acest lucru, notează Zervos, corespunde unei stăpîniri progresive a emoției inițiale. Însuși subiectul pe care-l tratează (război și crime de război, incendierea unui oraș plin de comori artistice, patria strivită sub cizmă...) și apariția primei teme, îl aduc pe artist la o stare de eferescență, la un veritabil amestec emoțional de forme și motive. Atunci se lansează. Impetuositatea elanului va trebui totuși să fie stăpînită, în favoarea acelei seninătăți plastice care va da, unii ar spune frumusețea, dar noi vom spune *ținuta* acestei *Guernica* (seninătate dominînd conținutul pasional evocat de formele figurate). De pildă, cu puțin înainte de a termina, Picasso simte nevoia să pună culoare. Face încercări cu hîrtii pe care le aplică pe pînză. Dar renunță la toată această somptuositate, rămîinînd la austerul *camaïeu* albastru-oțel.

Acest refuz nu este un incident mărunț. El se plasează pe una din axele principale ale căutării picturale, aceea a efortului spre *puritate*, problemă de care ne vom ocupa în legătură cu evoluția unor artiști ca Matisse. Este vorba de o economie extremă a mijloacelor, efortul putînd fi urmărit atât în totalitatea operei unor mari pictori, cît și în elaborarea unui anumit tablou. Dacă, așa cum crede André Lhote⁵², adevăratul progres al marilor pictori constă în a-și reduce treptat mijloacele de expresie la unul singur, printr-un fel de asceză, trebuie să constatăm că

⁵² Matisse et la pureté, în *Peinture d'abord*, Paris, Denoël, 1942, p. 74.

pictorii care vizează „puritatea” tind, de cele mai multe ori, să picteze *alla prima*. Cei care pictează în straturi, fără îndoială mai mult somptuoși, decât ascetici — și uneori la fel de mari ca și cei „puri” —, dimpotrivă, revin asupra tabloului pînă cînd, *prin muncă*, obțin simplitatea finală. André Lhote nu uită să remarce că Matisse, vizînd epura, ajunge la o ușurință care îl îndepărtează mult de felul de a lucra „adoptat de Degas — după cum spune Valéry — de a șterge urma muncii prin muncă”. Acesta era deja felul de a lucra al lui Michelangelo. Era și al lui Delacroix, în fața căruia îl aflăm pe Ingres.

E. Pictura *alla prima*

A picta *alla prima*, după cum indică termenul, înseamnă a picta într-un singur strat. Este maniera acuarelei, cu toate că este posibil să se revină deasupra: dar în acest caz avem de-a face cu acel retuș care se face în cursul lucrului, și care strică limpezimea și spontaneitatea execuției. „Acuarelele murale” despre care vorbește Focillon (Vic. St.-Savin, Tavant) exclud revenirile peste fresca uscată. Adevărata tehnică *al fresco* este o pictură *alla prima*. Același lucru se poate spune și despre artele decorative (ceramică, plăci și, de bună seamă, mozaicul), unde nu poți relua ce ai făcut. Retușul, atunci cînd lucrezi *alla prima*, implică ștergerea sau distrugerea lucrului făcut, pentru a-l face din nou. Pictorul răzuiește cu cuțitul stratul pe care vrea să-l schimbe. S-ar putea spune că pictura în ulei nu te obligă din punct de vedere tehnic, ca fresca etc., să pictezi într-un singur strat. Metoda oferă totuși unele avantaje materiale. După 1890, Renoir părăsește maniera sa obișnuită străduindu-se să picteze *alla prima*, fiindcă își dădea seama de fragilitatea operelor lui mai vechi,

unde împăstările crăpaseră. Pictura *alla prima* evită dramele provocate de apariția petelor mate, de spălăcirea culorilor, de revenirea la suprafață a unor culori din straturile de dedesubt și reduce riscul de crăpare. Ea pare a fi deci, pentru pictorul de șevalet, un soi de paradis al solidității, la care visează de multe ori artistul, fără a se putea întotdeauna hotări să pășească înăuntru. Și asta pentru că ea impune efectiv o cale fără întoarcere, o execuție fără reveniri posibile. Trebuie să ai o mare siguranță de sine.

De unde, la unii (*alla prima* a impresioniștilor) o estetică a primului jet — dacă pinza, pictată impetuos într-un singur strat, e proastă, nu-i nimic, o abandonezi, dar nu mai revii asupra ei —, iar la ceilalți o prudență, de cele mai multe ori, de a nu lăsa nimic pe seama improvizației de ultim moment și de a reduce execuția la un fel de copie făcută cu îngrijire. S-ar părea că mulți contemporani, mai ales dintre abstracționiștii riguroși care expun la Salonul „Réalités nouvelles”, au revenit la pictura *alla prima*: „Execuția oarbă” a lui Vasarely nu este altceva.

Iată cum lucrează Herbin: pornind de la un *cuvînt*, la care se gîndește și asupra căruia meditează pînă cînd găsește teme plastice ce îi par să corespundă lumii astfel *evocate*, el face un desen pe pinză, trasînd liniile cu rigla. Apoi *scrie* (în sens propriu), în interiorul formelor desenate, numele culorilor ce urmează a fi așternute. Obține astfel un fel de epură, peste care nu-i mai rămîne decît să pună tonurile. Trece apoi la execuție, întinzînd cu cuțitul de paletă culorile pure la locurile indicate⁵³. Cuțitul de paletă nu are aici același rol ca în unele picturi vulgare: triturarea pastei prin tușe „brutale”⁵⁴. Dimpotrivă, materia

⁵³ BORDIER, *loc. cit.*, nr. 3/1953.

⁵⁴ În text: *couillardes* (N.tr.). Se știe că acest termen de atelier indică de multe ori perioada timpurie a lui Cézanne, cînd picta cu cuțitul.

apare netedă și cuțitul face să fie uitată mina care-l ținea.

Dewasne merge și mai departe: nici cuțit, nici pensulă, decât pentru suprafețele mici. Mina este sortită abnegației, cu toate că i se pretinde cea mai desăvârșită siguranță. Două serii de cercetări — una privind gama coloristică, cealaltă „semnele” sau formele — fiind duse pe rînd la bun sfîrșit, Dewasne realizează un desen foarte precis și îngrijit, muncă ce poate dura o săptămînă întreagă. Atunci începe execuția. Suportul, pînă sau tablă, este așezat orizontal pe masă⁵⁵. Pictorul, care are sub ochii lui, pe de o parte, desenul, pe de altă parte, culoarea, raportează desenul pe pînă. După ce termină, se ocupă de culori. Se știe că Dewasne folosește culori pe bază de rășină, lacuri oleogliceroftalice, veritabile „smalturi la rece” care odată uscate rămîn netede și strălucitoare. El le întinde pe suprafețe mari, cu pistolul. Sau, pe suprafețele mici, le pune cu îngrijire, cu o pensulă suplă.

Această tehnică, pe care o vom numi *alla prima-preparată*, prin opoziție cu cea *alla prima-spontană* a impresioniștilor, se caracterizează prin următoarele trăsături:

1. Reducerea la minim a straturilor pictate, și dacă e posibil, chiar la unul singur. Trebuie semnalat că, pe tablă, un singur strat, de tip ripolin sau vopsea pe bază de celuloză (caroserie de automobil), nu este întotdeauna suficient: fabricanții de caroserii aștern un substrat de vopsea pe bază de miniu, care nu numai că protejează metalul, dar, *aderînd* mai bine la tablă, evită cojirea suprafeței. Pe de altă parte, cînd nu se folosește tablă, sînt multe șanse să apară grenul suportului. Tocmai pentru a evita această „impuri-

⁵⁵ Și Mondrian își așeza pînza orizontal. Trăgea liniile cu rigla. Pentru a căuta punctul dorit de încrucișarea a două perpendiculare, el folosea benzi de hîrtie gumată. Cf. Michel SEUPHOR, *op. cit.*, p. 158.

tate” folosește Herbin cuțitul. Pentru el, a picta nu înseamnă numai a colora dar și a *șlefui*, a astupa toate micile neregularități ale pinzei.

2. Posibilitatea — în cazul execuției oarbe care nu mai pune probleme de compoziție, aceasta fiind stabilită prin schițe și raportată pe pînă — de a începe într-un colț și de a termina în celălalt. O suprafață mare va fi executată pe porțiuni. Și chiar una mai mică, cum este acuarela (neterminată) a lui David, *Portretul lui Bonaparte*, de la Luvru. Se pictează capetele, minile, apoi restul⁵⁶.

Aplicația meticuloasă, manifestată de mulți dintre pictorii care lucrează în felul acesta — stînd, după cum am spus, cu nasul virît în lucrare — este condiționată de o atenție concentrată și de un cîmp vizual îngust. Schițele pe care le fac pot fi foarte mici. Trecerea la format, cu excepția lui Vasarely care folosește lanterna magică, reprezintă pentru ei un fel de aventură, al cărei rezultat imaginat îl acceptă dinainte. Peretele este, așadar, o încercare decisivă pentru tablou; dar tabloul e deja terminat cînd ajunge pe perete. Ceea ce poți învăța prin expunerea lui nu e valabil decât pentru cele următoare.

3. Această pictură *alla prima-preparată*, ca și cealaltă, a impresioniștilor, va avea tendința de a suprima efectele de transparență și construcția calculată a unui spațiu, fără a suprima întotdeauna anumite aluzii la cea de-a treia dimensiune. *Pianul* lui Matisse (1916) este pictat în tente plate, în straturi subțiri; André Lhote observă cu acest prilej: „adîncimea a dispărut complet, în așa măsură încît nu se mai știe, în fața acestei figuri așezate deasupra pianistului, dacă personajul ce pare disimulat din cauza depărtării se află într-o altă încăpere, sau dacă este vorba de

⁵⁶ Cf. la fel și uimitoarea schiță a lui David pentru tabloul *Serment du Jeu de Paume*.

un tablou atârnat pe perete⁵⁷. În orice caz, s-ar putea răspunde, acest personaj este împins în ultimul plan, ceea ce implică o spațialitate: adîncimea este aici mai degrabă imprecisă, decît absentă, și în cazul de față A. Lhote pare să identifice prea repede profunzimea cu perspectiva albertiană. Vom reveni asupra acestei probleme. Oricum, de la *Nuferii albi** pînă la Tobey și Rothko, de la caligrafia orientală pînă la Soulages sau Kline, ca să nu mai vorbim din nou despre Herbin sau Arp, planul tabloului își impune legea lui și, de multe ori, se respinge orice fel de sistem care ar reda profunzimea, fie ea și imprecisă. Această tendință pare a fi însoțită de predilecția pentru maniera de lucru *alla prima*.

4. Cu alte cuvinte, tehnica *alla prima* nu implică nicidecum dispariția tușei și completa excludere a capriciilor, chiar și binevenite, ale materiei. Cei care își așază pînza orizontal, în vederea execuției de aproape, ca Mondrian sau Dewasne, vor să fie stăpîni absoluți ai jocului material al pastei, adeseori fluidă: ei exclud intervenția greutății materiale a pastei, altfel decît pentru ca ea să imobilizeze tonurile așternute. Nu întîlnim la ei nici prelingeri de pastă, nici efecte de transparență, nici „lăsări”. Însă Matisse lucrează la șevalet. El știe să exploateze uimitor de bine puțină libertate pe care și-o îngăduie fanteziei sale. Pigment diluat oferindu-și transparența în suprafețe mari sau în froțiuri; „lăsări” de un tip special, singurul pe care și-l poate permite o pictură *alla prima*: suportul apare. Există în practica acestei picturi „proaspete” un soi de rivalitate cu acuarela. Nicăieri nu găsim prelingeri de pastă la Matisse, însă un „acuarelist în ulei”, cum este Sam Francis, le folosește în mod sistematic. În cazul picturii în

tuș și în acuarelă a Extremului Orient, artistul nu mai poate reveni asupra lucrului făcut: el pictează *alla prima* cu o mare dexteritate și, desigur, i se întîmplă adeseori să se folosească de capriciile laviului sau să lase tușa să apară.

5. Este știut că Dufy utiliza un mediu special, pus la punct de prietenul său chimistul Maroger, pentru a da picturii sale fluiditatea și transparența unei acuarele, într-o materie mai solidă. Dar liantul acesta (apă, clei, esență de lavandă, verniuri și sicativi) cu toate că asigura o frumoasă luminozitate pigmentilor, interzicea posibilitatea de a se reveni cu ușurință peste stratul pictat. Astfel, pentru că voia să dea înțietate luminii, Dufy trebuia să picteze *alla prima*. Tușa lui e foarte personală. Și asta pentru că efortul de a-și stăpîni abilitatea manuală nu-l făcuse să-i nege acesteia orice rol. Se folosea de ea pentru a da cît mai multă bogăție plastică (figurări, aplaturi și treceri, efecte de profunzime și transparență, detalii ornamentale) unei execuții rapide, dintr-o singură țîsnire. Negreșit că, dintre cei ce nu pictează în straturi succesive, Dufy se situează la antipodul lui Herbin. După cum se vede, deosebiriile sînt notabile și demersurile diferă, pe calea de acces, totuși tipică, spre tehnica picturală.

Și nu putem încheia aceste două capitole asupra picturii în straturi și picturii *alla prima* fără a sublinia că nu avem de-a face cu două categorii net delimitate și fără contaminări posibile, ci cu doi *poli* în jurul cărora se grupează, mai mult sau mai puțin riguroase ori șovăielnice, manierele de a picta. Un pictor care lucrează *alla prima* și acoperă treptat pînza din aproape în aproape, cu aplaturi, revine ulterior, în faza retușărilor, peste unele dintre ele, ca să ajusteze armonia ansamblului. Un altul ia un tablou mai vechi sau un suport grunduit și pictează deasupra, executîndu-l dintr-o singură dată, dacă nu chiar într-un singur strat. Pictează oare primul în straturi?

⁵⁷ Matisse et la pureté, op. cit., p. 75.

* *Nymphéas*, de Claude Monet (N. tr.).

Pictează cel de-al doilea *alla prima*? N-am putea spune. Să lăsăm, aşadar, să existe, între aceste două provincii ale execuţiei picturale, o zonă de graniţă imprecisă.

3. OCHIUL

A. Viziune comună şi arta de a vedea

Se înţelege că un om care „posedă” uneltele şi materialele pictorului, avînd intenţia şi cîrînd pasiunea de a se folosi de ele pentru a realiza obiecte demne de a fi arătate, va ajunge destul de repede să nu mai vadă lucrurile ca toată lumea. Este limpede că actul de a picta este condiţionat de o practică (şi chiar de o tehnică) a văzutului. Printr-un fenomen invers, el o condiţionează. Creaţia manuală, manipularea unor anumite materiale contribuie mult la formarea ochiului. A vedea *just* este tot atît de important pentru pictor, cît este a avea ureche pentru un muzician. Ce înseamnă deci să vezi *just*? Ce înseamnă în pictură a vedea? Nu putem analiza arta de a vedea fără să ne întîlnim cu problema obiectului văzut. Însă problema obiectului, ca şi problema *naturii*, merită un capitol special. Ceea ce trebuie să stabilim încă de pe acum, este faptul că există una sau mai multe deosebiri esenţiale între arta de a vedea pictural şi viziunea comună.

Totuşi, de îndată ce voim să sesizăm aceste diferenţe specifice, se ivesc dificultăţi. În primul rînd, există oare o viziune comună? Conceptul este foarte larg. Înglobează el oare viziunea tuturor acelor care nu sînt pictori? Însă toţi indivizii specializaţi, de la savant (astronom, fizician, biolog) pînă la ţăran (agricultor sau viticultor) şi trecînd prin profesiunile de medic, aviator, inginer şi mulţi alţii

(arheologul de pildă) au arta lor de a vedea. Ei fragmentează realul în felul lor, îl îmbogăţesc cu o cultură şi cu o ştiinţă — sau cu prejudecăţi — ce le sînt proprii, proiectînd în el clasificări şi sisteme intelectuale particulare. Sau poate că acest concept indică, dincolo de toate aceste specialităţi, o manieră primitivă, naivă, copilărească, ori mai ştiu eu cum, de a vedea? Există desigur niveluri de dezvoltare a funcţiilor perceptive. Însă nivelurile de jos nu sînt nici ele nediferenţiate. Primitivul, nai-vul, copilul (după vîrste) au şi ei felul lor propriu de a vedea. Viziunea lor nu este, desigur, specializată, dar este specială. Cît despre viaţa cotidiană, viziunea lucrurilor pe care ea o condiţionează va mai depinde şi de intensitatea luminii într-un loc sau altul, de temperamente şi vîrste, va fi cea a oraşului sau a satului, va fi a bărbaţilor sau a femeilor şi fiecare, într-un anumit mediu şi într-o anumită epocă, va mai avea încă de *construit* chiar şi zonele cele mai amorfe ale percepţiei oboşite.

Se va răspunde că, puse faţă în faţă cu atitudinea senzorială a artistului, toate aceste categorii de viziuni „comune” împărtăşesc un anumit caracter de utilitate în fiecare domeniu în care se instaurează. „Arta, scrie Henri Delacroix, întoarce spatele vieţii practice”⁵⁸, şi nu pentru că arta s-ar reduce la joc, autorul a demonstrat acest lucru⁵⁹, ci pentru că ea este totuşi o activitate de lux, specifică, în care spiritul se dăruieşte cu totul geniului de a construi, fără să aibă în vedere o eficacitate determinabilă. Este un fapt cert. Însă conceptul de utilitate este el însuşi îndeajuns de elastic pentru ca să putem afirma că viziunea unui botanist (şi a oricărui spirit care caută cu pasiune adevărul) nu este în mod direct utilitară, în timp ce viziunea artistului, integrată

⁵⁸ *Les sentiments esthétiques et l'art*, în DUMAS, *Nouveau Traité de Psychologie*, t. VI, p. 311.

⁵⁹ *Psychologie de l'art*, partea I. cap. I.

unei intenții creatoare și producătoare a operei sale, este, în mod indirect, utilitară.

Intr-un fel, trebuie să renunțăm de a preciza în mod exagerat ce este viziunea comună, ca gen unic în care viziunea artistică ar fi o specie. Am putea desluși totuși, într-un gen mai puțin conturat, caracteristica unei specii precise. Să fie viziunea artistului? Este încă prea vag. Artiștii, ținând seama de diferitele arte și de diferitele epoci, formează o lume dispartă. Pictorii înșiși nu pot ajunge la o unitate nici în privința școlilor, nici în privința tehnicilor, nici în privința artei lor de a vedea. Totuși există o trăsătură caracteristică tuturor artiștilor, și anume aceea de a produce o operă. Orice senzorialitate, care va fi modelată și structurată de exigențele operei și de deprinderile căpătate lucrind la ea, va putea fi considerată drept specific artistică. Se poate obiecta că noțiunea de operă este, după cum am spus deja, mai cuprinzătoare decât aceea de operă de artă. Trebuie să acceptăm această nouă limitare a cimpului și să surprindem ceea ce este propriu pictorului, în raport cu ceilalți artiști. În contextul vieții lui de fiecare zi, în contextul mediului social, al culturii personale și al epocii în care trăiește, pictorul va transforma o viziune deja structurată prin ceea ce în calitate sa de om împarte cu semenii săi, într-o *viziune de pictor*. Această viziune de pictor va fi opera operei sale. Și, pentru a-și desăvârși opera pictată, i se va întâmpla, în momentul când va ajunge la partea exclusiv vizuală, să lucreze la opera viziunii sale. Își va exersa privirea. Își va hrăni viziunea cu bogățiile acumulate în muzee. Își va dezvolta niște forme de atenție propice invenției plastice, în detrimentul altor modalități de atenție lăsate să se atrofieze, ceea ce va face din el un ins distrat (un „artist”) în unele privințe. După cum vedem, ceea ce va deosebi arta picturală de a vedea este chiar opera picturală, despre care Henri Delacroix spunea pe

bună dreptate că „este, într-un sens, immanentă impresiei ce o determină”⁶⁰. A vedea pictural înseamnă mai întâi a vedea în lucruri gesturile de făcut pentru a le picta, înseamnă a analiza elementele formale ale acestor lucruri în funcție de etapele de execuție, înseamnă a percepe (și ulterior a numi) culorile în termeni de paletă⁶¹.

Atunci pictorul se poate apropia de lucruri, poate merge la țară, poate crede chiar că va găsi acolo o prospețime „naturală” care să-l scape, o vreme, de această structurare plastică, simțind în mod obscur că ea îl limitează sau riscă să-l ducă la o viziune de rutină. Dacă a picta după natură reprezintă pentru el o necesitate, este pentru că, foarte adesea, își dă seama, în mod mai mult sau mai puțin clar, că viziunea pictorului e construită într-o manieră specifică. Despre rolul noțiunii de natură în domeniul picturii vom vorbi mai târziu. Dar simțim deja că natura va fi pentru pictor un domeniu de unde va trage învățăminte pentru a justifica și, în același timp, pentru a depăși maniera sa obișnuită de a vedea. Care este exact limita dintre o artă de a vedea specializată și deformația profesională? În estetică aceasta din urmă se numește clișeu, poncif, stereotip; și nici un pictor, nici chiar unul mediocru, nu va accepta să i se aducă asemenea acuzație. Și totuși ceea ce pictorul vede în natură este în primul rând propria sa intervenție.

1. Există *pictori drumeși*. Blindul amator fanatic despre care A. Lhote vorbește cu o

⁶⁰ Ibidem, p. 81.

⁶¹ Fără a mai vorbi de felul în care pictorul exclamă văzînd un copil: „Ce fermecător Rubens”, sau, în fața unei femei: „Este un Renoir etc...” Această proiecție culturală nu este specifică pictorului: amatorii pasionați se comportă la fel.

tandrețe feroce⁶², profesionistul regăsindu-și hrana estivală, cercetătorul preocupat de a „merge la motiv” — iată trei cazuri foarte diferite ce se pot prezenta. Alteori, drumetul, după ce a bătut peisajul în lung și în lat, inspectându-l cu ochiul la pîndă (și clipind pentru a surprinde mai bine valorile), găsește unghiul de vedere care-i convine și se instalează în fața lui, pentru a face, pe moment, un tablou. Alegerea unghiului de vedere presupune preocupări analoage cu ale fotografului sau ale cineastului (pictorul devine „vînător de imagini”). Un unghi bun, contraste, un prim-plan pentru a împinge și mai mult depărtările, un raport de ton „amuzant”, un spațiu deschis „interesant”, și chiar un efect de lumină „surprinzător”, pe care trebuie să-l prinzi: în acest caz „pitorescul” este de cele mai multe ori criteriul picturalului. Totuși, impresioniștii nu făceau altfel, și Lhote, an de an, reluîndu-și cutia de guașe, „vreme de trei luni, cu viziera gen Chardin pe frunte, iese să facă în plin soare o cură de impresionism. Atunci, spune el, «își oferă o animalitate totală, captează senzațiile fără să se gîndească la nimic», orice preocupare organizată de elaborare plastică fiind dată uitării, se minunează în fața unui verde care virează spre roz în lumina amurgului meridional”⁶³. Pe scurt, pictorul este în peisaj și pictează ce i se ivește în cale. Plăcerea de a fi învăluit în liniștea ogoarelor, în-

⁶² „Legiuni întregi de șevalet acoperă pădurile și cîmpiile, umbrelele înfloresc pe coclauri; oricît ar sufla de tare mistralul sau tramontana, șevaletul nu se clintesc, prinse fiind cu funii, țintuite de pămînt prin greutatea sacului umplut cu pietre, și nici praful care intră în ochi, nici reverberația puternică nu abat miile de francezi de la înduioșătoarea lor indeletnicire: a atinge delicat cu penelul o pînză întinsă ca o capcană pentru imagini”. *Traité du paysage*, p. 7.

⁶³ Nota lui M.C.L., în „Le Monde”, 12 decembrie 1958.

viorat de aerul curat, este puțin propice concentrării atît de necesare artei dificile a peisajului. N-are importanță, va rămîne ținut acolo, atît timp cît va trebui. Obosit din cale afară și mulțumit⁶⁴, el se va întoarce cu o pînză, netrecîndu-i aproape niciodată prin minte ideea că ar putea fi retușată sau exploatată în atelier.

Altădată, cu ochiul în alertă, artistul nu ia în plimbările lui decît un album, sau chiar un carnet, în care fixează în cîteva trăsături cîte o notație utilă. Crochiuri rapide, adeseori legate de o temă ce-l preocupă atunci sau de un obiect precis la care lucrează. După cum privirea pictorului impresionist este secundată, deci condiționată, de posibilitățile paletelor pe care o ține în mînă, tot astfel și aici, privirea ațintită asupra lucrurilor este în funcție de creioanele negre sau colorate de care se folosește la crochiuri. Percepția vizuală a pictorului selecționează ceea ce este traductibil printr-un anume material, grație unei anume unelte. Acuarela și guașa pot avea în acest caz un rol tehnic special. Poșadele, care permit înregistrarea raporturilor de culoare, vor fi utile pentru compoziții ulterioare. Se știe cît de mult interes în sine prezintă, pe plan estetic, poșadele, atunci cînd sînt făcute de maeștri. L. Venturi subliniază deosebirea de spirit care există între tablourile lui Corot făcute în natură și peisajele realizate, precum se știe, în atelier⁶⁵. Carnetul de călătorie în Maroc al lui Delacroix este celebru prin acuare-

⁶⁴ Francis Carco povestește cum Utrillo, care lucra în camera lui și după cărți poștale, beat fiind, făcea uneori expediții punitive prin Montmartre: îi lua la bătaie pe peisagiști. Oare să-l fi scos din fire starea lor de beatitudine?

⁶⁵ Lionello VENTURI, *Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall*, traducere din limba italiană de Juliette BERTRAND, Albin Michel, 1950, pp. 129—133.

lele sale, a căror spontaneitate și îndrăzneală prefigurează Impresionismul.

Alții, în sfârșit, mai puțin muncitori sau mai indiferenți, se plimbă pur și simplu, fără a încerca să consemneze ceva. Mai mult văd decât privesc. Nici un carnet, nici un desen, nici o poșadă. Se lasă impregnați de formele ce se perindă, de structurile, asemănătoare ori diferite, ale obiectelor. Par să hoinărească. Chiar și atunci când sînt într-un vehicul. Privesc cum defilează prin cadrul geamului peisajele și copacii. Lapidique își petrece toată vara pe vaporeșul său, fără să facă nici un desen. Alții o pornesc pe jos. Gischia face plimbări lungi, ca să se relaxeze am putea presupune, dar care sînt hrănitoare, excitante. Se reprovizionează în mod inconștient. Apoi, în atelier începe munca.

2. *Pictorul în atelier.* „Natura“, ca un al treilea deja observat, dacă nu imitat, dispăre. Este afară. Ușa s-a închis. Acum teancurile de desene pot desigur servi. Sînt răsfoite. Watteau avea o serie de frumoase albume din care alegea. André Lhote compune ierni pornind de la guașele făcute în timpul verii. Am putea spune că într-un fel le adaugă Cubismul... Mulți pictori, fără a avea în minte vreun proiect foarte precis de compoziție, își parcurg caietele pentru a se inspira. „Documentele“ lor se află la îndemînă ca o natură semi-lucrată, ca o memorie de plastician, unde sînt schițate deja intenții despre care nu au o conștiință clară. Nu toți știu să se inspire din propriile lor crochiuri. Pictura poate merge de la pura retrospectivă, din fidelitate strictă față de crochiuri (făcute în acest caz în vederea compoziției), pînă la o totală reinventare. Iar desenele pregătitoare, executate în atelier pe teme formale, nu sînt atît crochiuri, cît un fel de căutări tatonante de raporturi armonioase Magnelli face sute de desene, mai mult sau mai puțin centrate, dintr-o „dorință de exprimare“ destul de vagă. Din aceste desene, și aici stă

originalitatea cazului, va ieși „un studiu definitiv“⁶⁶. Și acest studiu e pus într-o mapă, pentru a fi utilizat la nevoie.

În atelier pictorul e singur. Se concentrează. Necesitatea acestei concentrări, și a adevăratei izolări ce o implică, îl situează la fel de departe de natură ca și de agitația citadină, într-o lumină imobilă, lumina atelierului. Ar fi imposibil să se vorbească despre arta de a vedea pictural fără să se țină seama de principalul instrument de viziune inventat de pictor : atelierul său.

Desigur, pictorul poate introduce cîte un element din natură instalîndu-l, imobil, în lumina rece a atelierului. Natura, spunem noi, moartă sau vie, și nu vom putea evita multă vreme să precizăm ce sens trebuie să dea pictorul acestui cuvînt. Cel care dispune pe soclu obiecte pentru a le picta, construiește un spectacol, stabilește o mizanscenă. Își construiește mai întîi tabloul pe masă. Pentru el, a compune înseamnă a fixa lucruri docile printr-o juxtapunere pe care o găsește armonioasă sau expresivă. Acestora li se va impune o lege; ele nu trebuie să fie lăsate să apară într-o dezordine spontană sau în ordinea lor stranie. Primul meu profesor de desen, la liceu, mi-a spus într-o zi : „Să nu pui niciodată un pește lingă un trandafir“. Era ceva șocant. Ciudat criteriu olfactiv pentru armonia picturală ! Societatea, tradiția, amintirea maestrilor, rutina școlară vin să fabrice o natură-spectacol, moartă și mumificată, ale cărei aspecte artificiale te fac să te gîndești la un laborator, mai ales dacă pictorul este mai puțin preocupat să imite cu strictețe un spectacol pe care și-l procură, decât să studieze pe el, cu capul limpede și pe îndelete, raporturi noi de forme și culori.

⁶⁶ Cf. BORDIER, *L'art et la manière*, loc. cit., nr. 1/1954.

Să reținem acest caracter artificial inerent naturii moarte (inerent și nudului, căci modelul a luat poza cerută și meseria lui este să o păstreze fără să se miște, ceea ce nu este deloc firesc), artificiu conștient de la care vom putea porni pentru a desluși treptat tot ceea ce e artificiu inconștient, dobândit, în natura cea mai aparent spontană pe care pictorul și-o oferă.

B. Despre pluralitatea luminilor

Merele sînt imobile pe fructiera imobilă. Femeia e imobilă pe divanul imobil. Pictorul va evita să se depărteze de unghiul său de vedere. Își mobilizează ochiul. Și toate acestea într-o lumină imobilă.

Lumina atelierului. Este o lumină făcută. Treabă de arhitect, apoi de decorator, este o întreagă artă să o realizezi. „Pentru carnația figurilor și a nudurilor, scrie Leonardo, atelierul trebuie să fie la adăpost de aer, cu pereți de culoarea cărnii, iar portretele se fac vara, atunci cînd soarele e acoperit de nori...“ El cere „ca partea meridională să fie atît de înaltă încît razele soarelui să nu atingă partea septentrională, astfel ca razele reflectate să nu strice umbra“⁶⁷. Și Paillot de Montabert pune la punct o adevărată artă de a dispune șasiuri colorate pentru a provoca reverberații asupra modelului⁶⁸. Dușmanul e soarele. Fiindcă se mișcă. Lumina lui e schimbătoare. Toate atelierele bune de pictură sînt orientate spre nord. Pătrunde înăuntru o lumină difuză și albă, un ecleraj clinic, permițînd să fie stăpînite celelalte lumini, cele păstrate în amintire, cele pe care le instalezi în jocurile de valori și de culori ale modelului, cele pe care le elaborezi treptat prin căutările eboșei „ab-

⁶⁷ *Traité de la Peinture*, traducere integrală de PÉLADAN, Paris, Ch. Delagrave, 1910, p. 76.

⁶⁸ *Traité complet de la peinture*, Paris, Bessan-ger père, 1829, 9 vol., apud GUERLIN, op. cit., p. 13.

stracte“. Ceea ce pictorul speră, prin orientarea atelierului său, este un fel de neutralitate a luminii meteorologice, în bătaia pe care el o va purta cu culorile. Și, prin urmare, o imobilizare a acestora, o obiectivitate și un „fair-play“ care le va împiedica să trădeze, după o oră, raporturile ce le prezentau la început. O lumină ucisă.

Există o pluralitate de lumini. L-am evocat deja pe Seurat pictînd obiectele mai întîi în lumina atelierului, înainte de a le relua, prin „amestecuri optice“, în eclerajul tabloului. Dufy, mai puțin sistematic, opune tonul local „tonului ambiant“, sau culoare a luminii ambiante. Se știe cît de importantă era lumina pentru el. Într-o scrisoare către André Lhote, el vorbește despre „lupta sa pentru lumina care este sufletul culorii“. La Rouen, în Île-de-France sau în sud, culorile nu au același „suflet“. Poate sînt zile cînd Florența și Amsterdam (două orașe cețoase) au în mare măsură aceeași atmosferă, dar cui i-ar trece prin minte să nu țină seama de calitatea diferită a luminii lor? Am văzut capul Raz sub cer italian și Portofino sub burniță bretonă. Fapt e că ambianța există. Ea ține de climat (cuvintele *ambianță* și *climat* sînt luate în sens propriu, în sensul electricianului-decorator — acesta „aranjează o ambianță“ — și al geografului, și nu într-un sens figurat care le face să fie aproape sinonime), adică de o anumită normă higrometrică a aerului, independent de soare și de precipitații, în fiecare țară, după anotimpuri⁶⁹. Pictorul este, în general, sensibil la calitatea aceasta a cerului, care e greu de analizat în mod științific în termeni de luminozitate sau de luminanță. Însă ar fi excesiv să condiționezi prea riguros pictura unei țări prin calitatea luminii ei, chiar și la Veneția.

⁶⁹ J. F. REVEL, în pamfletul său împotriva Italiei (*Pour l'Italie*, Paris, Julliard, 1958) spune că la Florența plouă tot atît de mult ca și la Londra. Dar neglijează să spună că nu este aceeași ploaie.

Diversitatea ambianțelor nu e totul. Tehnica lui Seurat implică distincția între lumina-sursă și lumina-ecran (ambianța nefiind nici una nici alta, ci o lumină-mediu, aerul fiind mai mult sau mai puțin *diafan*). Prin irizare și absorbție, toate aceste feluri de lumini vor avea culorile lor. O sursă poate fi roșie într-o ambianță albastră⁷⁰ și să lumineze obiecte (sau ecrane) galbene. Și fiecare dintre aceste culori va fi, evident, nuanțată sau contrastată prin vecinătatea celorlalte⁷¹.

Să adăugăm la aceasta și diversitatea eclerajelor și vom avea atunci mijloacele teoretice de a analiza, în toată complexitatea ei, structura luminoasă a unui spectacol, așa cum o analizează, aproape în mod obișnuit, pictorii. Eclerajul se definește ca un mod de intervenție a surselor, ținând seama de intensitatea lor și de poziția ce o au în spațiu în raport cu ecranele⁷². Puternic sau slab, unul te orbește, celălalt „obosește ochii”. Charles Lapique, în calitatea lui de pictor și fizician, a studiat în mod științific contrastele de luminanță (valoare). El amintește⁷³ că acest contrast de lu-

⁷⁰ De pildă, pe malul mării, seara, atunci când ultimele raze ale soarelui ce apune sînt încetșoșate de cîțiva norișori cirus vestitori ai vîntului.

⁷¹ Se știe cît sprijin a găsit Neoimpresionismul în legile lui CHEVREUL (*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, Pitois-Levrault, 1839). În fapt, pictorul ca atare nu așteaptă de la savant revelații asupra opticii, și arta lui de a vedea nu este aplicația unor legi științifice. Înainte de Chevreul sau Signac, unii pictori folosiseră deja contraste colorate, colorînd cu verde umbra unui obiect roșu. Tot astfel, după Chevreul sau Signac, unii pictori se pot perfect lipsi de aceste legi.

⁷² Această intensitate depinde mai puțin de ecleraj decît de cantitatea de lumină ce o primește un corp, și care poate fi exprimată în unități de măsură, concept pus la punct de fotometrie. Cf. Yves LE GRAND, *Optique physiologique*, Paris, éd. de la Revue d'Optique, 3 vol. t. II (nedatat), *Lumière et couleurs*, pp. 79 și urm., 86 și urm.

⁷³ *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, Paris, Grasset, 1958, p. 237 și urm., pp. 244—245.

minanță al unei foi albe de hîrtie expusă vara, în plin soare, față de aceeași foaie văzută într-o noapte luminoasă, fără lună, este de ordinul a trei sute de milioane. Dar de la alb la negru, contrastul maxim al pigmentilor utilizați de pictori nu este decît de 50. Și foarte puțini pictori depășesc, în același tablou, contrastul de 20, atîns de Ingres și Delacroix. Impresioniștii rămîn în jurul lui 5. Lapique a măsurat raporturile de luminanță în peisajele din Île-de-France: ele variază între 6 și 15, ceea ce, după cum se vede, diferă destul de puțin de contrastele folosite, în general, de pictori.

Însă eclerajul poate cădea de sus, vertical, se poate ridica de la sol, sau, cum se întîmplă adeseori în pictura academistă, poate veni dintr-o parte, la 45° superior: „Lumină razantă” (ciudățeniile umbrei și ale lumii la El Greco) sau difuză (Monet, Bonnard), cețoasă chiar (Carrière), ecleraj indirect, ecleraj al zonelor de umbră prin reflexe (Rubens, Delacroix⁷⁴), sursă concentrată a lămpii (Vuillard, G. de la Tour, Rembrandt). Există o reacție a eclerajului asupra ambianței (zorii zilei, amurg, furtună etc.) mai ales cînd e vorba de lumină *naturală* sau de lumină *artificială*. Printre altele, lumina electrică: aceasta are propriile ei varietăți (fluorescență, sau incandescență, pretinsa „lumină a zilei”, *sunlight*, *photo-flood*). Electricitatea nu și-a făcut apariția în atelierelor pictorilor și nici în case, decît la începutul acestui veac. În momentul de față*, Picaso, se apucă de lucru după masa de seară și pictează noaptea, la lumina electrică. În general pictorii au evitat, pe cît posibil, să lucreze la lumina artificială, făclii sau candel,

⁷⁴ Dar Ingres spune: „Reflexele în umbră, reflexele de-a lungul contururilor sînt nedemne de măiestria artei”, cf. P. COURTHION, *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*, Geneva, 2 vol., Ed. P. Cailler, 1957, t. I. *Pensées et écrits du peintre*, p. 73.

* Prin anii 1962—1964 (N.tr.).

petrol, gaz sau electricitate. Neutralitatea luminoasă a locului de muncă e greu de obținut cu lămpile care întotdeauna, chiar dacă sînt numeroase, concentrează focarele de lumină. Eclerajul este ceva ce se pictează pe tablou, este un obiect de pictat. Pentru a-l picta bine nu trebuie să fii închis în el. De fapt, din punct de vedere pictural, noaptea se reprezintă în plină zi (luminările de pe pălăria lui Van Gogh nu sînt decît o tentativă), iar Rembrandt trebuia să vadă bine ca să poată picta un clar-obscur. Într-adevăr, mai este oare nevoie să adăugăm că nu trebuie confundate cele două momente ale relațiilor pictorului cu lumina: momentul analizei și momentul creației? Analiza eclerajului îl interesează în mod deosebit pe pictor pentru că umbrele, proprii sau purtate, și, în consecință, valorile vor constitui un limbaj expresiv, iar pentru cel ce voiește să *rede*a motivul, multiplicitatea surselor de lumină asigură în umbre acele reflexe care trebuie să condiționeze lizibilitatea lucrurilor. Însă, oricît de profundă, această analiză nu impietează asupra spiritului creator. Cîți pictori, mai „naturaliști” decît Paul Klee ar putea scrie ca el: „Să se intensifice pe alocuri, din punct de vedere psihologic, procesul de ecleraj, să se intensifice acolo unde o cere spiritul, și nu acolo unde natura își plasează lustrele”⁷⁵.

Unii pictori se exprimă mai ales prin lumină și umbră (de multe ori sînt gravori): tehnica lor îi face să accentueze contrastele de valori. Alții — impresionistii, prin strălucirea tonurilor de valori egale, fovii, prin raportul suprafețelor colorate „locale” necorectate de efecte de ecleraj — se vor exprima în-deosebi prin culoare. Între aceste două grupuri, putem întîlni pictori care se exprimă cu

⁷⁵ Paul KLEE, *Journal*, trad. de P. KLOSSOWSKI, Paris, Grasset, 1959, p. 227.

precădere prin desen și linie. La aceștia, culoarea, sau lumina, nu rupe niciodată și nici nu face să tremure conturul lucrurilor sau al formelor (manuscrisele miniaturate gotice, Van der Weyden, Rafael, Ingres, Picasso, Klee). Ei vor putea exprima prin linie chiar și lumina. Se pare că nimeni — coloristi ori desinatori — nu poate scăpa complet de o lege exploatată temeinic de cei pe care Fromentin îi numește „luminariști” (cuvîntul e potrivit pentru a desemna pictorii care concentrează eclerajul și își raportează lumea lor colorată la sursele de lumină): legea centrajului luminos; și tocmai un desenator scrie că: „Într-un tablou, lumina trebuie să cadă și să se concentreze asupra unei porțiuni cu mai multă forță decît asupra celorlalte, în așa fel încît privirea să fie imediat atrasă și ațintită asupra ei. Același lucru pentru figură: de aici și tonurile descrescînde”⁷⁶. Fără a ajunge pînă la efectul de lumină al caravaggiștilor, orice tablou prezintă un anumit echilibru centrat al formelor luminoase. Mai mult decît percepția, tabloul este cel ce trebuie centrat. Un astfel de imperativ este înainte de toate un imperativ plastic. Arta de a vedea pictural, printr-proiecțiile plastice pe care le operează în percepție, dă un loc adeseori foarte mare actului de a centra și, prin urmare, de a *cadra* spectacolul.

Ochiul pictorului lucrează și organizează lumina. Extrage din ea ce dorește, valori, culori sau linii. Îi acordă o atenție specială. Și analiza atenției vizuale a pictorului trebuie să completeze ceea ce am spus despre „centrajul” percepției sale.

⁷⁶ INGRES, *op. cit.*, I, p. 73. Este de notat că aici cuvîntul *tablou* pare a fi în opoziție cu acela de figură: este sensul ce i-l dau academistii, și despre care am vorbit la p. 29.

C. Atenția pictorului

Se știe că atenția, care concentrează viziunea într-un focar, se caracterizează mai puțin printr-o sporire a intensității conștiinței, decât prin aceea *attensity* despre care vorbește Pillsbury. Aceasta analizează obiectul cu de-amănuntul și vizează să-l analizeze în mod și mai amănunțit. Adică o interesează ceea ce îi este încă necunoscut în obiect, ceea ce nu a fost încă sesizat. Orice atenție ar fi, în această privință, expectantă. Examinare și așteptare totodată, atenția implică o pindă. De unde putem deduce că percepția atentă e mai degrabă o cercetare a *vizibilului*, în sensul strict al cuvântului, decât o posesiune a *văzutului*. Dar în cucerirea progresivă a obiectului prin asimilare și acomodare, ea nu obține altceva decât o imagine-văzută (nu spunem *deja văzută*), pe scurt, o reprezentare. *Vizibilul* este întotdeauna dincolo, și nu-i putem cunoaște dinainte amploarea, ca posibilitate oferită unui surplus de efort. Și tocmai aici ambiguitatea cuvântului „natură” devine manifestă în gura pictorului. Tot ce ține de văz, tema e banală, este construit de cel ce vede. Este limpede că nici un obiect nu e instituit ca perceput fără să fi fost integrate, în imaginea pe care am obținut-o, mii de elemente memoriale, conceptuale și sociale, ca să nu mai pomenim de raporturile geometrice, mecanice și dinamice care dau inteligibilitate mediului spațio-temporal. Ar fi de notat așadar, în efectul de centraj perceptiv al viziunii pictorului, pe de o parte, că el nu are privilegiul acestei focalizări — orice om atent o poate opera — și, pe de altă parte, că ceea ce califică acest centraj drept pictural depinde de două elemente distincte și esențiale: 1. un factor ce ține de trecut (deprinderi perceptivă, în funcție tocmai de cunoștințe și de cultură — muzeul, operele —, cât și de practicile și de antrenamentul operator specific pictorului, fie el desenator, colorist, lumi-

narist, etc.); 2. un factor intențional care explică starea de expectativă a atenției pictorului și care pare a fi dublu: pe de o parte, căutarea asemănării și intenția de a recunoaște în obiectul văzut ceea ce pictura te-a învățat deja să vezi — pe de altă parte, intenția de ruptură și de trecere dincolo de zonele cunoscute și recunoscute, intenția de a prospecta noul și de a primi ceea ce pictorul numește „lecțiile naturii”. Concentrarea atentă a pictorului proiectează în lumea percepută de el structura operei picturale *în curs*: aceasta însemnând ordine plastică și unitate a părților în întreg, dar și (deoarece este în curs) deschidere și căutare a unei noutăți posibile în raporturile plastice înseși.

Dar mai e ceva. Pe lângă concentrarea intensă a privirii, determinată de dorința de cunoaștere, trebuie să facem să intervină și o destindere, care o lărgeste, și care depinde mai curînd de o dorință de delectare. Să însemne oare că atenției i se opune, în general, contemplația? Departe de a focaliza conștiința asupra unui punct de unde trebuie să țîșnească iminenta noutate, contemplarea sensibilă, mai mult sau mai puțin visătoare — ne gîndim la Rousseau lungit pe malul lacului Bienne — dar totuși precisă, *se bucură de prezența*, bogată și multiplă a lucrurilor, se lasă furată de ele și învăluită în ambianța lor. Amploarea percepțiilor e însoțită și îmbogățită de aceea a evocărilor memoriale și imaginare. Atunci vor putea fi manipulate oniric lucruri care nu se împotrivesc, deoarece nu mai este vorba să fie sesizate în realitatea lor proprie. Este ceea ce André Lhote exprimă atunci cînd vorbește despre „halucinația după natură” a peisagistului. „Sentimentul naturii” are un oarecare rol în această „halucinație”. Peisajul devine aici o stare sufletească.

Desigur, contemplarea aceasta, care poate duce la mistică după cum atenția duce la știință, nu este ceva propriu pictorului. Vom

vedea chiar, împreună cu Etienne Souriau, că artistul se deosebește de estet prin preocuparea lui de a examina și de a studia obiectul care-l emoționează. Contemplația îi este totuși necesară. Cu perspicacitate, Magnelli, ca și mulți alți pictori, notează⁷⁷ că raportul său cu lucrurile nu este atît un raport de atenție perceptivă, cît unul de „împregnare”. „Mediul înconjurător ne pătrunde”, spune el, și asta în mod continuu, fără să băgăm de seamă, într-un fel de distracție perpetuă, înlăuntrul căreia intervine din cînd în cînd conștiința clară. Aceasta declanșează atunci o „dorință de expresie”. — Să exprime ce? Să exprime învățătura acumulată pe nesimțite prin această contemplare involuntară. Și Magnelli se apucă să deseneze, căutînd să lase lecția să treacă în mod liber, fără a o strica prin *intenții* plastice ce i-ar fi străine. Înțelegem mai bine, în lumina acestor observații, lungile plimbări ale lui Gischia, și presimțim că unul din raporturile picturii zisă abstractă cu lumea percepută va trece prin această „împregnare”.

Dar nu cumva pictorul are arta de a fi atent chiar și atunci cînd contemplă? Sau, printr-un exercițiu ce i-ar fi mai ușor decît altora, nu parvine el cumva să fie atent la ce are în fața lui, fără o reducere notabilă a cîmpului vizual? El ar poseda mai întîi, pe plan ocular, o viziune periferică suficient de largă⁷⁸ și, în ciuda unei nebulozități a marginilor exterioare ale cîmpului vizual, ar fi capabil să vadă, în același timp, obiectul central și obiectul periferic. Mai precis, atenția îndreptată asupra raporturilor de formă și de culoare dintre obiecte i-ar permite, considerînd obiectele numai ca

⁷⁷ BORDIER, *L'art et la manière*, loc. cit., nr. 1/1954.

⁷⁸ Se știe că mărimea cîmpului vizual și precizia viziunii periferice variază după subiecți. Specialiștii codului rutier au notat chiar că unele persoane cu cîmpul vizual prea îngust reprezentau un pericol public.

termeni ai acestor raporturi, să perceapă cu acuitate relații dintre obiecte mai depărtate unele de altele. Că aceasta ar fi o formă de distracție, atunci cînd e vorba de perceperea uzualului, sînt de acord: pictorul poate „privi fără să vadă”. El a neglijat cana și mărul în favoarea „unui raport de tonuri”, care el însuși este în legătură cu ambianța decorului și cu lumina cerului. Această selecție estetică, această percepție electivă a pictorului — care îl face să găsească în natură, atunci cînd o imită, prezența unui violet, de pildă, în umbra unui obiect, pentru că are nevoie pe pînza lui de un violet — permite, din punct de vedere al lărgimii cîmpului vizual, un *fel de atenție la totalitate*. Spearman și Earle au studiat, prin opoziție cu „atenția concentrată”, „atenția difuză”⁷⁹, aceasta mai ales în cazurile de adaptare senzori-motorie apte la îndeplinirea unor sarcini complexe (a conduce un automobil). Ea nu exclude, desigur, o neîncetată și rapidă plimbare a privirii asupra spectacolului și un dute-vino de la un punct la altul, un fel obișnuit de a percepe raporturile largi; dar faimoasa clipire a ochiului pictorului în fața obiectelor (ca și în fața pînzei lui) are drept scop să șteargă detaliile ce i-ar capta atenția, focalizînd-o, și să permită surprinderea atentă a raporturilor de valori care constituie structura imaginii în totalitatea ei. Atenția se îndreaptă atunci *asupra ansamblului*.

Oricum ar fi această sinteză picturală pe care o produce atenția și contemplația, pictorul, ca și omul obișnuit, deși se împregnează de ceea ce vede, se străduie în egală măsură să privească. Am putea risca ipoteza că pictorul figurativ este acela care dă întîietate privitului asupra văzutului, pe cînd nonfigurativii încearcă să exprime văzutul fără să facă să intervină privitul. În arta de a vedea, există

⁷⁹ Cf. PIÉRON, *L'attention*, în DUMAS, *Nouveau traité de Psychologie*, t. IV, cap. I, p. 20.

o integrare a văzutului involuntar în privitul intențional, și această integrare te poate zdruncina uneori prin bruschețea ei. Acest șoc emoțional, aparent spontan, îl incită pe pictor la lucru. Dar fragila integrare ce se află la originea emoției va trebui să dăinuie pe tot parcursul. Corot notează faptul în *Carnetele* sale: „să nu pierzi niciodată prima impresie care te-a emoționat“. Într-adevăr, ceea ce emoționează este plenitudinea privitului, atunci când o întreagă viziune anterioară confuză se concentrează și se revelează în el cu strălucire.

Dacă spunem că această fericită fuziune perceptivă, care îl surprinde pe pictor și îl face să exprime, nu atît propria lui emoție, cît plenitudinea vizuală din care ea izvorăște, ține de arta de a vedea, este pentru că antrenamentul, educația și cultura vizuală joacă aici un rol prea adesea neglijat, în beneficiul talentului. Talentul există, cine ar putea nega acest lucru? Psihologia aptitudinilor nu a fost încă în stare să descopere cu exactitate în ce constă talentul, iar literații sau filozofii se minunează de această enigmă. Raymond Bayer consideră că intuiția sensibilă a artistului (sau a amatorului) ține de o specializare innăscută, de o aptitudine ereditară⁸⁰. Siguranța ochiului și a mîinii. Fără îndoială că ar fi zadarnic să se cerceteze în ce constă acest har: R. Bayer afirmă: „Nu există nici legi afective sau psihologice, după cum nu există nici legi fiziologice“⁸¹. Un mare artist cum e Kandinsky, cu spiritualismul lui agresiv, fundamentează etica artei sale pe misterul talentului, un soi de „tact artistic“ innăscut, în stare să repereze tot randamentul expresiv al culorii⁸². Pentru el, prima îndatorire a artistului este de a-și fructifica talentul pentru a-l pune „în

⁸⁰ *Traité d'esthétique*, p. 17.

⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

⁸² *Du spirituel dans l'art*, (1911), Paris, Ed. de Beaune, 1951, p. 60.

slujba spiritului“. Și, în cazul de față, merge pînă la a face deosebirea între Supraom și Filistini⁸³.

Totuși, orice ar fi cu aceste haruri, ele nu vor zămisi la rîndul lor o operă decît cu condiția de a fi cultivate și educate.

D. Aspecte ale istoriei viziunii plastice

Trebuie să facem neîntîrziat deosebirea între cultura ochiului și educarea lui, între antrenamentul ce și-l impune și cunoștințele pe care le-a putut dobîndi. Cultura și antrenamentul ochiului pot chiar ridica arta de a vedea împotriva viziunii cultivate sau erudite, ca să nu spunem dobîndită în școală. Nu cumva tocmai în acest sens pledau Manet, apoi Claude Monet, pentru „vederea limpede“? Această limpezime se cucerește dincolo de îmbogățirile sau de saturațiile oferite de muzeu. Ea a pretins impresionistilor să iasă în mod deliberat din bitumul atelierului, să iasă afară din orașe, afară din tradiția în care fuseseră inițial formați. Eșecul prerafaeliților englezi se datorează faptului că aduceau cu ei în natură⁸⁴ prea multe reverii metafizice și pretenții moralizatoare; natura lor miroase a Greuze și nu e nicidecum revoluționară. Nu există „viziune limpede“ fără să se facă *tabula rasa* cu trecutul (chiar dacă acest trecut continuă să fie admirat pentru unele din comorile sale). În acest sens a putut spune Bazaine că în pictură, mai mult decît oriunde, ești tînăr nu la douăzeci de ani, ci la patruzeci, cînd ai reușit în efortul de a deveni tînăr.

⁸³ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁴ „Orice fundal de peisaj al prerafaeliților este pictat în *plein-air* pînă la ultima tușă, după un peisaj real. Orice figură prerafaelită, oricît de studiată ar fi expresia, este portretul fidel al unei ființe vii“, Ruskin, apud G. MOUREY, *Rossetti et les Préraphaelites anglais*, Paris, ed. Laurens, p. 15.

Cultura ochiului este acea putere de a vedea dincolo, obținută atunci când ochiul nu mai recită ce a învățat. Educația ochiului se face în primul rînd în contact cu obiectele de artă, dar cultura lui este în mare măsură tributară tuturor lucrurilor văzute încă din copilărie, cît și instituțiilor ce condiționează ideea generală despre artă a fiecărei epoci. Maurice Denis consideră că „stîngăcia primitivilor constă în aceea că ei pictează obiectele așa cum li se prezintă ele în mod obișnuit, în loc de a le picta ca modernii, după o idee preconcepțată de pitoresc sau de estetic”⁸⁵. Dar nu este cumva înșelătoare noțiunea de stîngăcie atunci cînd ea nu se mărginește să semnifice tatonările unui pictor-cercetător, tatonările lui Uccello, de pildă, în căutarea perspectivei? Primitivul are și el idei „preconcepțate”, dacă nu de pitoresc și de estetic, atunci de meșteșug și de religie. Toți pictorii își creează o „a doua viziune”, teoretică, mai mult sau mai puțin conștientă: o viziune de pictor. Problema este că această teorie poate deveni dogmatică și academică atunci cînd e transmisă prin școală. Iar primitivul, trăind într-o societate în care evoluțiile sînt lente, riscă să fie și mai determinat decît modernul de ceea ce învață de la dascălii săi. Îi lipsește însă posibilitatea de a deveni *comparatist*. În epoca lui nu sînt muzee, dar nu din lipsă de material, ci din lipsă de orizont. „În veacul al XII-lea, scrie Malraux, nu o statuie Wei ar fi fost opusă unei statui romanice, ci un idol i-ar fi fost opus unui sfînt”⁸⁶. Concepția modernă despre artă, cu implicitul ei cosmopolitism, nu se născuse încă. Să nu confundăm „prospețimea tonului” primitivilor cu „viziunea proaspătă” a impresionistilor. Primitivul este fără îndoială un realist, prin înțelegerea naivă a obiectelor

⁸⁵ *La gaucherie des primitifs*, 1904, cf. *Théories*, p. 175.

⁸⁶ *Les Voix du Silence*, Paris, N.R.F., 1951, p. 603.

uzuale: viziunea sa își compune o lume cotidiană și totodată mistică. Din lipsa unei pregătiri ce i-ar permite să domine istoria, cultura sa rămîne destul de puțin labilă, adeseori închisă în ea însăși: individualitatea insului genial nu se gîndește încă să-și revendice drepturile creatoare. Geniul este deja acolo, desigur, dar el încă nu știe acest lucru. Impresioniștii, dimpotrivă, nu vor încerca nicidecum să se întoarcă la copilăria picturii, ci să limpezească viziunea cea mai educată ce se putuse obține după veacuri întregi de pictură occidentală. *Impresie* aparent imediată, dar în realitate nimic nu este mai elaborat, din punct de vedere teoretic, decît această viziune a impresionistilor. Însă lecția lor este aceea a unei *mișcări în afară*. Ceea ce deosebește „stîngăcia” primitivilor de „barbaria” impresionistilor, nu este oare, în mare măsură, faptul că antrenamentul vizual al primilor va constitui treptat niște structuri picturale ce vor da naștere, ieșind din arhaic, tradițiilor clasice, pe cîtă vreme antrenamentul celorlalți va năzuî să se *scuture* de tradiție? Unii au venit înaintea muzeului, ceilalți au venit după. Primitivii, printr-o îndelungă răbdare, au adus pe lume pictura occidentală, impresionistii au salvat-o prin violență.

Trebuie să adăugăm că ar însemna să simplificăm pînă la caricatură o schiță a istoriei viziunii plastice dacă ne-am mărgini la o paralelă între ceea ce numim, cu un termen destul de vag, „primitivii” și „Impresionismul” care deschide calea picturii contemporane. De la Pompei și portretele de la Fayum pînă la mozaicurile bizantine, de la Godescalc și stilurile romanice pînă la „goticul internațional”, de la aplaturile hieratice ale evului mediu pînă la efectele „de viață autentică” ale Renașterii, care impune viziunea italiană, de la Watteau la David și de la David la Delacroix, cîte zguduituri, cîte nașteri, cîte renașteri, cîte invenții! Dar multe dintre aceste stiluri, sau

mode, se credeau veșnice, aruncînd totul peste bord în tenebrele uitării: astăzi, și aceasta e fără îndoială cea mai mare revoluție a istoriei picturii, sîntem în măsură să privim și să cuprindem întreaga panoramă a acestor diversități și, dintr-o singură ochire, să ni le însușim.

Faptul că se încearcă scrierea unei istorii a viziunii prin referire la istoria artelor plastice, și mai ales a picturii, pare a fi dovedit de numeroasele lucrări ale istoricilor actuali. Dar prudența lor e lesne de înțeles. E greu, de pildă, să deduci din structura (mai mult sau mai puțin unificată) a spațiului pictat, percepția comună a spațiului din perioada corespunzătoare. Și aceasta se datorește faptului că viziunea pictorului are în ea ceva specific. Tocmai acest raport dintre viziunea plastică și ceea ce am acceptat să numim, nu fără rezerve „viziunea comună”, rămîne neclar, incert, în toate epocile, inclusiv într-a noastră.

Totuși avem posibilitatea de a sesiza cel puțin un aspect al acestui raport. Noțiunea de centru de interes, care ține mai mult de psihologia atenției decît de aceea a senzației vizuale propriu-zise, ne furnizează un termen comun celor trei elemente aflate față în față, artistul, opera și publicul. Desigur că atunci sîntem obligați să ținem seama mai mult de subiectele tratate decît de aspectele stilistice. Dar subiectul, cînd e studiat în profunzime, ne permite să deslușim *conținuturi* proprii unor anumite epoci, unei anumite societăți, aceste conținuturi neputîndu-se complet separa de anumite *forme*, perceptibile publicului. Interesul manifestat de oamenii de rînd față de imagini a condiționat de multe ori stilul pictorilor care, pentru a stîrni acest interes trebuiau să rămînă în limitele „lizibilului” (ale vizibilului). Pictura decorativă medievală nu pare să fi provocat proteste. Atunci cînd retablul de la St.-Bavon a fost instalat, strigătul de admirație a fost unanim. Van Eyck deschidea totuși o nouă perioadă în pictură. El nu era însă atît de nou

încît să nu poată fi înțeles. Și asta pentru că se supunea comenzii eclesiastice, care, dată fiind unitatea religioasă a epocii, își avea rădăcinile într-o „emoție comună”. Teoreticienii Contrareforme (în opoziție cu majoritatea protestanților și cu tradiția ordinului cistercienilor) au înțeles că *imaginea este captivantă* și că îi poate împiedica pe credincioși să se lase ademiniți de noile doctrine⁸⁷. Nu era vorba de a li se impune o viziune plastică nouă, dar mai degrabă de a răspunde apetiturilor estetice și vizuale din acel moment, strecurînd acolo unele precepte estetice⁸⁸. Felul în care înțelegea frumosul arta fiecărei epoci —, dar nu ne referim la arta cercetătorului, care de multe ori sapă vremelnice un șanț despărțitor între artist și amator, ci la arta supusă comenzilor făcute de principii, de domnitori, de capii bisericii, de corporații și oficialități —, este ceea ce ne dezvăluie o anumită caracteristică a istoriei viziunii, prin aspectul obiectelor față de care aceasta își manifesta preferința. Pentru a ști cum vedeau oamenii obișnuiți frumusețea feminină prin anii 1900, trebuie cercetate colecțiile de nuduri și de portrete expuse la Saloanele vremii, ori gravurile ce împodobeau „Le petit journal illustré”, și nicidecum Renoir, și nici Picasso. Nu prea vezi ce nu admiri. Nu prea vezi ceva ce nu este deja consi-

⁸⁷ „Dacă demonul, care este un mare pictor, i-ar pune în fața ochilor o imagine a Atotputernicului, perfect asemănătoare, el (Pr. Dominique Banez) nu s-ar supăra deloc, fiindcă s-ar sluji de ea pentru a-și întări credința și ar căuta să o distrugă folosind propriile lui malități.” Ste THERÈSE D'AVILA, *Le Châteaueu intérieur*. S. IV, 165, apud Michel FLORISOONE, *Esthétique et mystique chez Ste-Thérèse d'Avila et St-Jean de la Croix*, Paris, Ed. du Seuil, 1965, p. 54.

⁸⁸ Contrareforma a epurat destul de mult iconografia, după cum notează Louis RÉAU în legătură cu *Fecioara intercesoare*, din *spălarea Pruncului*, etc. *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau testament*, Paris, P.U.F., 1957, p. 122.

derat frumos sau sublim și care, foarte adesea, lezează mai mult prejudecățile noastre morale, estetice, naționale chiar, decît sensibilitatea noastră plastică propriu-zis. În ochii sectarilor paleocreștini, nudul antic nu merita altceva decît lovituri de ciocan. Iar pentru admiratorii goticului flamboyant, hieratismul bizantin și „masivitatea” romanică sînt doar niște barbarii obtuze. Însă Renașterea și clasicii vor inventa termenul de *gotic* pentru a înfiera uscăciunea, misticismul și lipsa de măsură a acestor „primitivi”. Va fi resuscitată, va fi reinventată antichitatea⁸⁹ la care vor visa davidienii și Ingres, la rîndul lor taxați drept pompieriști și academiști de către „junii turci” ai romantismului, de scandalosul Manet și de impresioniști. Așadar se schimbă mai puțin ochiul decît gustul, dar nu există ochi, senzație vizuală pură, putînd fi izolată de gîndirea vizuală care-i conferă statutul de percepție și o integrează într-un gust. Istoria gustului este deci, grație rolului psihologic jucat de atenție și de gîndire în arta de a vedea, o cale de acces la istoria percepției.

Să mai adăugăm la această variație a gustului și a centrelor de interes, influența stilului de viață al diferitelor clase sociale din fiecare epocă și, mai ales, al categoriilor de persoane ce pot fi clienți ai pictorului. Pictura și celelalte arte plastice nu mai sînt atunci decît niște indicii foarte fragmentare ale evoluției percepției vizuale. Stilul de viață, ca și locul pe care-l ocupă arta în cadrul valorilor de care oamenii se pasionează, interpune un sistem complex (de rituri, de obiceiuri, de aspirații,

⁸⁹ În 1517, Erasmus și Pierre Gillis îi pozează lui Quentin Metsys pe care îl numesc cu emfază „un nou Apelles” și „renovatorul stilului antic”. Cf. GENAILLE, *De Van Eyck à Brueghel*, Paris, Tisné, 1954, p. 102. Ar fi interesant de întreprins o istorie a stilului antic așa cum a fost el văzut în diferite epoci.

etc.) între subiectul care privește și obiectul de artă văzut mai mult sau mai puțin limpede.

Or, dezvoltarea tehnicilor de stăpînire a naturii și de comunicare între oameni intervine în mod direct pentru a condiționa aceste stiluri de viață. E plauzibil, de pildă, ca tiparul (fără să mai pomenim de influența lui directă asupra artei: apariția gravurii și dispariția manuscriselor miniante), prin raportul lui cu progresul civilizațiilor noastre vizînd eradicarea analfabetismului, să joace un rol în istoria viziunii; apoi mai e și acel factor modern de accelerare a ritmurilor de viață, ale orășanului îndeosebi, care nu mai are timp să citească și să aleagă din noianul de imprimate, recurgînd atunci, mai adesea decît bunicii săi, la imagine⁹⁰. Viteza transporturilor, despre care vom mai vorbi, condiționează desigur evoluția viziunii noastre asupra mișcărilor, cit și transcrierea lor picturală. Atitudinea oamenilor secolului al XX-lea față de lumina solară, fie în case, fie la țară sau la plajă (unde concentrarea urbană împinge periodic valuri de cetățeni), este foarte diferită de aceea a constructorilor de case de la finele veacului trecut. „Stilul spital” (se simte acolo influența lui Luis Pasteur) a cucerit toată arhitectura. Să fi declanșat oare Impresionismul și, după el, abstracționismul pictural schimbarea gustului publicului în această privință? Poate că artele plastice n-au făcut decît să răspundă, în domeniul lor, unui impuls general al epocii, impuls pe care artiștii, mai sensibili desigur decît ceilalți, l-au simțit mult mai devreme. Interesul față de lumină ca atare, față de jocul culorilor ei, o va face să devină un obiect plastic aparte, obiectul plastic prin excelență al picturii considerată ca artă a aparențelor vizuale. Vom relua această problemă împreună

⁹⁰ RENÉ HUYGHE, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 16, vorbește despre „capitularea tiparului”, în fața imaginii.

cu Robert Delaunay, în mod special, atunci când vom studia obiectele picturii. Pentru moment ne va fi suficient să notăm că aceste obiecte se constituie ca picturale prin interesul asiduu ce-l manifestă față de ele pictorul, atunci când meditează și lucrează.

Însă istoria viziunii plastice este mai puțin o istorie a obiectelor picturii, de care ne vom ocupa mai târziu, cât aceea a variațiilor reprezentării lor picturale în decursul timpului. Ar fi interesant de urmărit, în istoria picturii occidentale, formele luate de unele obiecte care, prin relativa lor fixitate naturală, s-au schimbat foarte puțin în realitate. Muntele, copacul, apa care curge. Focul. Sînt focuri care luminează, altele nu. De pildă, la Berzé-la-Ville, vilvătăile ce-l împresoară pe Sf. Laurențiu, pus pe grătarul de tortură, seamănă cu niște țepi lungi din fier forjat, ușor ondulați, neproiectînd nici lumină și nici umbră. Stilizarea murală nu excludea totuși indicarea efectului luminos al focului. Tot astfel, limbile roșii și ascuțite ale incendiului din *Apo-calipsa* lui Arroyo (B.N. Mss. nouv. acq. Lat. 2290). Dimpotrivă, în *Vestirea păstorilor* din *Les Grandes Heures* ale Anei de Bretania (1506. B.N. Ms. Lat. 9474, fol. 58), Jean Bourdichon pictează un foc de lemne cu flăcări subțiri și drepte, luminînd în roșu păstorii. Există aici o ambianță a focului. Incendiile lui J. Bosch sau ale lui Lucas Van Leiden (*Ficele lui Lot*, Luvru) cu strălucirea lor difuză, atît de bine observată, contrastează cu focul vetrelor abia străbătînd negura nopții. Focul lui Georges de la Tour, ca și al tuturor „lumina-riștilor“, e o sursă de lumină. El poate fi mascat de un ecran. Important este faptul că luminează lucrurile și proiectează umbre. Nu mai e un foc care mistuie sau nimicește, e un foc docil — înlesnind viața intimă a familiei : flacăra lui este dreaptă și liniștită. E flacăra unei lămpi. Modernii (lumînarea aprinsă a lui Van Gogh și cea a lui Picasso) curînd nu vor

mai avea nevoie de acest foc centrat, de această flacăra mișcătoare. Există puține focuri (cîteva incendii în picturile cu scene de război) în operele artiștilor contemporani ai electricității. Incendiul de la Guernica, atunci cînd Picasso îl picta, era luminat de un bec electric. Flacăra mai este încă reprezentată, dar e desenată ca și cum ar fi o frunză, și arareori își mai păstrează căldura sau strălucirea. Lumina ca atare, cauzată sau nu de un foc, a devenit un obiect plastic, la rînd cu celelalte obiecte ale naturii moarte.

Un alt exemplu permițînd sesizarea unei evoluții a viziunii plastice e reprezentarea copilului⁹¹. Este știut că „primitivii“ au reprezentat, în general, copilul ca un adult în miniatură. De bună seamă că există aici o interferență între istoria centrelor de interes și istoria percepției transpusă plastic : ei nu știau să vadă copilul gol — unul din motive fiind acela că acest obiect nu era interesant în sine pentru pictorii epocii. Nu-i acordau o atenție specială. E. Souriau subliniază, în legătură cu reprezentarea copilului și a animalelor, neglijența cu care mulți artiști observă realul⁹² : istoria percepției plastice este și istoria lacunelor și a incompetențelor sale.

Ea ar fi, în egală măsură — și referitor la această chestiune nu putem decît să trimitem la E. Panofsky — o istorie a iluziilor optice și a variațiilor lor. Examinarea acestui aspect al problemei, care privește îndeosebi arhitectura și artele monumentale (inclusiv decorația murală), ne-ar antrena destul de departe, dincolo de limitele picturii despre care va trebui să vorbim în legătură cu figurările spațiului.

Însuși faptul că aceste figurări, ca și figurările mișcării, au o istorie, este suficient pen-

⁹¹ Cf. H. FOCILLON, *L'image de l'enfance dans l'art moderne*, în *Technique et sentiment*, pp. 147-165.

⁹² *La condition humaine vue à travers l'art*, Centre de documentation universitaire (Cours de Sorbonne), 1955, p. 15.

tru a ne face să împărtășim un anumit mobilism pluralist, care își face drum de la E. Panofsky la P. Francastel, printre sociologii și istoricii de artă. A vedea, înseamnă a fragmenta, a decupa realul: centrele de interes și obiceiurile fiecărei epoci condiționează selecția. A vedea înseamnă și a îmbogăți: fiecare epocă, ținând seama de selecțiile ce le efectuează în operele trecutului, încarcă obiectul văzut cu un conținut ideologic, plastic și sensibil, diferit. În sfârșit, a vedea, înseamnă a înțelege și a organiza, a structura spectacolele după niște stereotipuri sau, dimpotrivă, după modele noi și inventate: nivelul intelectual al acelor care dau tonul unei epoci (printre ei numărându-se și artiștii), specialitatea lor dominantă (artizani, călugări, potentăți, monarhi, negustori, savanți, ingineri, funcționari, și dintre artiști: desenatori sau arhitecți, ceramiști sau pictori) vor impune cadrele acestei viziuni.

Aceste structuri vizuale construite și decupate, bogate în tradiții și purtătoare de orientări viitoare, ce altceva sînt ele, în termeni picturali, decît niște forme? Și în fiecare epocă inventăm, într-o anumită măsură, niște *forme de văzut*. Trebuie să încercăm acum să analizăm raporturile generale (oricare ar fi epocile sau mobilitățile) dintre ochi și forme.

E. Ochiul și formele

Cînd se vorbește despre forma unui lucru, se evocă în chip confuz două domenii ce sînt de parte de a fi identice: pe de o parte, forma aparentă, vizuală, pentru mine care văd, pe de alta, forma obiectivă, concepută în sine de către o imaginație a structurii.

Cuvîntul formă, se știe, provine din latinescul *forma*, tipar, calapod. Uneori și-a păstrat sensul primitiv în expresii tehnice ca *forma*

olarului sau a cizmarului etc. *Formosus*, bine format, frumos. Noțiunea de frumos ar avea, așadar, în limba latină o interesantă origine în ideea de formă reușită. Ce este frumos este „fără greșală“. Artizanul folosește și el termenul în acest sens: gravorul vorbește de un „exemplar frumos“, stucatorul tot de un „exemplar frumos“. Fapt este că ideea de mularaj, de tipar, trimite îndată la ideea de tip sau de model perfect, pe care e suficient să-l umpli cu o pastă plastică. S-a isprăvit cu tatonările, cu modelajul ezitant, pentru cel care posedă un negativ perfect, o formă impecabilă.

Or, această *forma* (care, printre alte derivate franceze, dă termenul de *fromage*, lactate în formă) vine prin metateză din *μορφή* care în limba greacă înseamnă forma exterioară a corpurilor și mai ales aceea a corpului omenească. Și dacă ne oprim la Platon, *μορφή* se opune lui *εἶδος*, așa cum forma visată (*Μορφεύς* e zeul care produce forma visului) se opune „formei reale“. Cuvîntul *εἶδος* se leagă de rădăcina *Εἶδ*, a vedea, originea unei mari familii de cuvinte, aceea a *εἶδω*, văd. *ἰδέα*, aspect exterior, și de *video*, *visum*, de unde provin atîtea cuvinte în limba franceză (*voir*, *vision*, *visée*, *avis*, *évidence* etc. *) *ἰδέα* dă direct cuvîntul idee, care la Descartes mai însemna încă imagine). Idee și viziune sînt rude apropiate din punct de vedere lingvistic, însă cuvîntul idee a ajuns să nu mai însemne decît idee generală, ca și *εἶδος* care, deja la Platon însemna esență pură, iar la Aristotel, esență a lucrului prin opoziție cu *ὕλη* materie. După cum se pare, cuvîntul *μορφή* furnizînd științelor naturale, botanicii și zoologiei mai ales, termeni ca *morfologie*, a alunecat, de asemenea, de la ideea de aparență la ideea de formă obiectivă, în sine (vedere corectată de datele altor simțuri și finalmente pusă la punct prin verificări și confirmări, care reprezintă înce-

* a vedea viziune, țel, aviz. evidență. (N. tr.)

putul metodei științifice); de aceea nu găsim nicăieri în limba franceză un termen precis pentru a desemna, pe de o parte, forma aparent vizuală (care ar fi un *eidos* în sensul primitiv al cuvântului) și, pe de altă parte, forma structurală concepută a obiectului în sine, care la rigoare ar putea fi numită *ομορφη*. Cuvântul structură ni se oferă pentru a desemna acest din urmă concept, dar a fost atît de mult folosit în ultimii cincizeci de ani! El evocă totuși ideea de formă obiectivă a lucrului, chiar dacă există, după cum vom vedea, o structură obiectivă a aparenței ca atare.

Cît despre cuvîntul *formă* (care este totuși tras în toate părțile de filosofi, juriști, de specialiști diferitelor arte, fie că sînt sau nu esteticieni, fără să mai vorbim de artiștii sau de oamenii obișnuți), nu aflăm în *Vocabularul* lui Lalande decît două sensuri principale, care, amîndouă, se opun, „aproape întotdeauna“, *materiei*.

„A. Figură geometrică constituită de contururile unui obiect. Se opune *materiei* din care e făcut acest obiect. «Ceara ia forma peceții»“.

B. Prin metaforă și prin tradiția sensului foarte cuprinzător dat de scolastică opoziției dintre formă și materie, aceste cuvinte sînt aplicate tuturor opozițiilor analoage: urmează patru înțelesuri: 1 — forma unei operații logice, 2 — sens kantian de formă, în *Critica rațiunii pure*, 3 — sens kantian, în *Critica rațiunii practice*, 4 — sens juridic. Asta e tot. Este insuficient, desigur, pentru cine vrea să explice raporturile dintre viziune, obiect și pictură. Înăuntrul sensului A., sîntem obligați să distingem, pe de o parte, conturul a ceea ce apare în fața ochilor, într-un anumit moment, într-un anumit loc — de pildă, un cub nu are decît trei fațete, un baston virît parțial în apă apare frînt — și, pe de altă parte, concepția stabilită, anterior sau nu, a structurii obiective a lucrurilor văzute; cubul

acesta are 6 fațete, bastonul virît în apă nu este frînt. Vom conveni în mod arbitrar să numim forma cubului sau a bastonului, în primul caz, *aparență*, iar în cel de al doilea, structură sau, mai bine-zis, *structură concepută*.

I. Ambele noțiuni se opun în egală măsură *materiei*: bastonul e de lemn, cubul de cristal. Totuși, opoziția clasică dintre formă și conținut sau materie tratată prin formă, trebuie revizuită, cînd e vorba de pictură. Această distincție datorează mult gramaticienilor și analiștilor limbajului. Și, desigur, în ultimul caz, distincția dintre formă și conținut este posibilă din punct de vedere tehnic, mai ales în discursurile prozei. Căci proza este *semnificantă*. Să reținem cazul poeziei, unde materia formală a limbajului nu este atît semnificantă a unui conținut (susceptibil a fi inserat în tabla de materii), cît *expresivă* prin ea însăși, ceea ce ne apropie de cazul picturii. O formă expresivă este purtătoarea unui sens care rezultă mai puțin din ceea ce spune decît din ceea ce este. Faptul ne lasă să întrezărim anumite dificultăți ce le vom întîmpina considerînd pictura în cadrele unui limbaj.

Făcînd desigur aluzie la Kant, Juan Gris scrie în *Despre posibilitățile picturii*: „Un filozof a spus: «Simțurile furnizează materia cunoașterii, dar spiritul îi furnizează forma». Același lucru se poate spune despre estetică, aceasta fiind materia, și despre tehnică, aceasta fiind forma”⁹³. Ceea ce Juan Gris numește tehnică este destul de aproape de ceea ce Lhote consideră a fi „invarianți plastici”. Ar exista în formă (tehnică) ceva etern; acesta ar fi însuși spiritul, așa cum se realizează el în picturi. Fixitatea aceasta, avînd în vedere progresele istoriei în veacul al XX-lea, are în ea deja ceva suspect. Însă două motive rezul-

⁹³ Cf. Kahnweiler, *op. cit.*, p. 287. E. Gilson (*Peinture et réalité*, p. 280, notă) admiră mult acest Kantism „cu suflet pur”.

tînd din specificitatea cunoașterii picturale ne obligă să ne eliberăm de opoziția conceptuală formă-conținut. 1) În primul rînd, la Kant această distincție se integrează în contextul doctrinal al unei critici în mod special aplicată cunoașterii ca știință posibilă și care trebuie să determine condițiile posibilității ei. Este deci sortită să dea seama de o rațiune speculativă. S-ar putea crede că în ceea ce privește „rațiunea practică” și clarificarea condițiilor oricărei etici, ea se izbește deja de problema „sentimentului pur” („respectul pur” față de lege) și eșuează în așa măsură încît Kant va trebui să facă din *forma* Datoriei, în afară de categoria rațiunii pure practice, un *conținut* prescriptiv. El *justifică* prin valoarea de Rațiune (care e o valoare a universalului, de unde „maximele”) ceea ce trebuia să fie *explicat*. În creația unei opere de artă se în-
 142

fapt o carafă de sticlă și o pictură de baronul Gros. Fără să împingem prea departe comparația cu arta, care ar risca să ne facă să admitem că pictura *e făcută pentru* Ciuma din Jaffa, după cum carafa e făcută pentru a conține vinul — să subliniem doar că o carafă nu există decît prin *conținutul formei ei*, sticla. În pictură, cu atît mai mult nu vom putea face niciodată distincția între materie și forme plastice: aici o formă este plastică (modelată) *în materia ei*. Formalismul, ca și „forma pură” sînt niște concepte juridice sau filozofice. Aplicăte criticii picturale, ele nu pot desemna altceva decît o slăbiciune a invenției plastice (inventatoare de forme!) datorită excesului de matematizare sau academismului. În fapt, un anumit formalism juridic este virtutea majoră a copistului. Pentru un creator, altele sînt virtuțile. Dacă spunem că în pictură orice formă *e formă* a ceva nu înseamnă că ea *așteaptă* un conținut⁹⁴, înseamnă că nu poate *fi* formă, fără *a fi făcută*, materialmente, sau, senzorial, dată. Conținutul autentic al formei plastice este materia (perceptibilă) creată ca formă prin actul meu de a picta. Această remarcă ne permite să izolăm domeniul specific pictural în orice tablou, chiar și în cel care nu este decît foarte puțin conștient de această specificitate: atunci cînd Bazaine demonstrează că orice pictură bună este abstractă și îl ia drept exemplu de „abstracție” pe Vermeer din Delft, el nu vrea să spună altceva, cred eu, decît că: forma materializată pictural este obiectul propriu al picturii, și nicidecum subiectul pe care-l tratează.

II. Acestea fiind spuse — atît în ceea ce privește forma aparentă cît și forma conce-

⁹⁴ După cum cauza formală a lui Aristotel (ideea teologică a lui Apollo) așteaptă marmura (cauza materială) pentru a fi, grație sculptorului (cauza eficientă prin mîna sa și cauză finală prin ideea ce o are despre formă), un Apollo.

pută —, trebuie să explicăm interesul ce-l prezintă această distincție pentru analiza viziunii picturale.

Să evităm mai întâi neînțelegerea ce constă în a opune aparența văzută structurii concepute, așa cum am opune subiectivul obiectivului. O imagine este obiectivă datorită unui proces de elaborare atentă și tehnică, atunci când este adecvată, pe cât posibil, obiectivului său. Vom spune că e subiectivă atunci când această adecvare va păcătui, prin locul excesiv ce-l iau în imagine elementele (afective, senzoriale, ideo-motorii) provenite din subiect. S-ar putea crede atunci că aparența nu este altceva decât punctul de vedere prezent al subiectului asupra structurii obiectului. Totuși, a-ți lua dorințele drept realitate nu e același gen de eroare ca aceea de a da crezare ochilor care văd bățul frînt în apă. Există o obiectivitate a aparenței ca atare : acest tip de imagine nu este neapărat produsul unei conștiințe distrase. Iluziile optice fac parte din adevărul aparenței. Pe de altă parte, îți poți făuri, cu cea mai mare seriozitate dogmatică, idei false despre structura unei realități dificile. Atunci când E. Souriau, răspunzînd lui Victor Basch, scrie într-un text deja citat : „În ceea ce ne privește noi credem că artiștii știu niște lucruri” și dezvoltă prețioasa idee că „atitudinea, nicidecum de huzur, ci de studiu în prezența formelor, este tocmai ceea ce îi deosebește pe artiști de ceilalți oameni, de cei ce nu au decât sensibilitate estetică”, adăugînd cu titlu de exemplu : „Oricine și-a ațintit privirea asupra conturului unei buturugi arzînd în cămin, sau asupra jocurilor de auriu și verde ale unui frunziș profilat pe cer, cu gîndul de a se desfăta și de a se complăce, și nu cu gîndul de a le cunoaște, este, poate, un spirit subțire, sensibil, prieten al frumosului, însă

nu un artist”⁹⁵. Nu este oare evident că obiectul studiului atent al artistului este, în acest caz, foarte diferit de al amicului său biolog ori fizician ? Obiectul studiului său e aparența considerată ca un contur al calităților sensibile și îndeosebi vizuale, e jocul relațional al acestor calități — în timp ce savantul va viza forma botanică a frunzișului (obiect al unei morfologii vegetale) sau structura fizico-chimică a focului, prin toate aceste calități sensibile și, finalmente, în afara lor. Obiectivismul aparențelor vizuale este una din trăsăturile esențiale ale văzului pictural. Opera pictată, și cerem îngăduința de a anticipa aici asupra uneia din concluziile noastre, pare să asume din punct de vedere istoric una din manifestările funcției prin care spiritul își dă niște aparențe sensibile care îl satisfac ca atare.

La fel ca și savantul, pictorul va ști să depășească stările afective — emoții, bucurii, entuziasme, simbolisme zise poetice — pentru a lăsa să apară, în adevărata lui structură senzorială (ale cărei componente fizice, fiziologice și psihologice nu are a le analiza), universul său vizual prezent. Obiectivitatea vizuală constată cu exactitate ruptura bățului în apă și este interesată de raporturile singulare pe care realul-văzut le prezintă într-un anumit moment. Pentru un pictor, ruptura bățului nu va apare la fel într-o apă limpede cu reflexe sclipitoare sau într-o apă tulbure, în-

⁹⁵ *L'avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*. Paris. Alcan, 1929, p. 25. Am evocat deja textul în care E. Souriau ne amintește totuși că : „E bine să nu uităm, în istoria artelor, cîți artiști au neglijat să privească în jurul lor și să observe. Artiștii animalieri, de pildă, sînt rari, în schimb sînt numeroși aceia ce par a nu fi văzut niciodată un cal sau un cîine atunci cînd îi reprezintă”. Acestea fiind spuse în legătură cu reprezentarea copilului, *La condition humaine vue à travers l'art*, p. 15.

tr-un cristalizor sau într-o găleată cu apă murdară, și vor mai interveni grosimea băului, culoarea și „materia“ lui. Pentru pictor calitățile „secundare“ pot fi de multe ori chiar mai importante decât celelalte.

Nu pretindem totuși că pictorul, preocupat înainte de toate de aparențe, trebuie să ignore adevărul științific. Unii țin foarte mult la el. Alții mai puțin. Leonardo recomandă studiul anatomiei; Ingres îl condamnă. Cunoașterea morfologiei influențează percepția aparenței vizuale. Însă a scuti pictorul de studiul științific al structurilor obiective nu înseamnă a-l cantona cu totul în împărăția aparențelor iluzorii și a simplelor calități vizuale percepute în acel moment. „Pictura, scrie Cézanne, este înainte de toate o optică“. Atunci când Apollinaire scrie: „Cubismul ar fi o artă care constă în căutarea unei compoziții noi cu elemente formale luate nu din realitatea viziunii ci din realitatea concepției“⁹⁶, el nu scoate, desigur, pictorul din lumea vederii, dar subliniază rolul ce-l joacă aici teoria *văzutului*. Mai este oare nevoie să insistăm? Lumea vizuală a pictorului este, poate, complexă dar ea nu este un haos de „dat pur“. Atenția captivată și savantă despre care vorbește E. Souriau, sesizează contururile prezente ale obiectului văzut și îl analizează printr-un fel de desen (ac-tul de a desena) mental. Gesturile operației de făurire, am mai spus-o, servesc atunci drept aparat optic pentru analiza aparențelor. Această analiză este o structurare. Forma, în calitatea ei aparentă, capătă o structură: aceea a opticii picturale, care nu e întru totul optica fizicianului. Această optică picturală, ca și cealaltă, poate aspira la generalitate: o generalitate relativă, dar care va fi cu atât mai cuprinzătoare cu cât pictorul va pune în va-

⁹⁶ Art. cit. „Der Sturm“, nr. 148—149. Aceeași formulă în *Le commencement du cubisme. Réalité, peinture pure*, publicat de P. FRANCASTEL, *Du cubisme à l'art abstrait*, p. 153.

loare figuri geometrice, un fel de aparențe cu proprietăți metrice fixe.

În fond, ochiul cultivat al savantului, ca și ochiul cultivat al aviatorului, al inginerului, al medicului tind spre obiectivitatea morfologică, pentru a fi asigurată o stăpânire fără greș a lucrurilor ce urmează a fi controlate și utilizate în mod direct. Acești specialiști au aplicat percepției lor un tratament atent ce ține, în ultimă analiză, de o etică științifică ce îi desprinde, în calitatea lor de cunoscători competenți, de lumea aparenței. În cercetările lui, pictorul adoptă o atitudine similară, dar își centrează percepția asupra aparenței însăși. Mai bine spus: ochiul pictorului, fără a refuza generalitatea, se desprinde de structurile obiective concepute sau imaginabile, consacându-se, într-o manieră specifică, unei culturi a aparenței. El realizează această aparență în funcție de opera în curs. Opera, pe care o vom examina îndeaproape ca aparență *făcută*, ne duce acum la studiul elementelor plastice proprii picturii, elemente pe care orice pictor, în ciuda reticențelor lui, le proiectează în aparențele perceptive pe care și le dă.

Notă asupra „informalului“

Dar să aplicăm mai întâi această distincție între aparența văzută și structura morfologică la ceea ce s-a spus în diverse locuri despre *informal*, în pictură. După unii, cuvântul s-ar potrivi unui întreg sector al picturii actuale, de la Lapoujade până la Moreni sau Arnal, trecând prin Domoto și toți „tașistii“ americani.

Fie o pată, făcută la întimplare (să admitem, pentru moment) prin aspersiune sau improscături, pe pânză. În acest caz, pictorul suprimă în mod deliberat din sistemul lui de exprimare ceea ce numim noi *scriitură*. Nu intervine aici nici un fel de *grafism*, nici ilus-

trativ și nici geometric sau schematic. Poate, în fața acestei pete, va fi posibil să spunem, la fel ca în fața unui test Rorschach, că vedem în ea cutare sau cutare lucru, și de ce nu : o femeie goală sau un armăsar focos, dar pictorul nu urmărește să deseneze (*să scrie*) conturul vreunei aparențe a obiectului și nici să interpreteze vizual o oarecare structură concepută. Ceea ce el obține pe pînză e pur și simplu o pată, în *forma ei obiectivă* de pată. Această pată este, din punct de vedere morfologic, în funcție de fluiditatea materialului, de caracterul absorbant al suportului, de violența și de direcția jetului, de intervenția greutății pe planul, înclinat sau nu, al pînzei și, în sfîrșit, de proprietățile aerului ambiant în privința timpului de uscare. La limită, informalul nu este deci *amorf*. Dimpotrivă, este pe deplin morfic, în raport direct cu non-intervenția manuală a pictorului. La polul opus al monocromiei uniforme și satinată a lui Klein, găsim aici una din limitele picturii.

Desigur, tașistul nu e orb : opțiunea sa intervine în felul cum își selectează petele. Pollock, care după ce pune pînza (neîntinsă) pe jos se „vîră în pictura sa“, nu își dă seama în primul moment de ceea ce face. El scrie : „Pictura are viața ei proprie. Încerc să-i permit să se manifeste. Numai atunci cînd pierd contactul cu pictura rezultatul este o harabură. Altfel, există o perfectă armonie, un joc liber de concesiile mutuale, și rezultă o pictură bună“⁹⁷. Unii, de pildă Viseux, *scriu* cu penița conturul petei. Mathieu mîzgălește, pe un fond neted, făcînd din propria-i mînă, înarmată cu tubul de culoare, stiletul care înregistrează o gestică. După cum am mai spus, nici o pictură nu reușește să excludă complet mîna.

⁹⁷ Declarația lui Pollock, în „Possibilités“, I, iarna 1947—1948, *Problems of contemporary Art*, nr. 4. Citată în catalogul expoziției *Pollock et la nouvelle peinture américaine*, Musée d'art moderne, Paris, 16 ianuarie — 15 februarie 1959.

Ea ar fi prezentă chiar și la tașistul care n-ar interveni decît ca să imprime mișcări suportului pe care e pusă pata proaspătă. De bună seamă că intervenția e supravegheată de ochi. Ochiul este cel care stabilește ca obiect pictural („valabil“) aspectul petei, morfologic intactă. Se oprește din lucru. Tabloul e gata. „Arată bine“ !

Dar Lapoujade, de pildă, se consideră un *informal*, fără să fie tașist. Pe pinzele lui forma obiectivă a unei pete nu este niciodată lăsată intactă. Poți urmări tușele care „animă suprafața“. Ce vrea el să spună ? Că prin această animare se străduiește să facă forma să se miște, în ciuda imobilității esențiale a oricărei picturi ?

Raportul dintre formă și mișcare este, efectiv, un raport negativ⁹⁸. Se poate spune că mișcarea creatoare a operei e un element de ruptură a oricărei forme definitive, atîta timp cît pictorul nu este satisfăcut. A nega o formă înseamnă a o bifa, a o acoperi sau a o transforma.

Mișcarea este, într-adevăr, opusul dialectic al formei : ea este aceea care o distruge și o face să treacă într-alta. Dar aici nu este vorba de mișcarea *exprimată* prin forma pictată, ci de mișcarea operatorie prin care pictorul face să treacă dintr-un stadiu în altul lucrarea în curs, ca și de mișcarea ce ar putea-o imprima pînzei sale pentru a observa deformările ce le-ar suferi atunci formele pictate. Dialectizată prin mișcare, orice formă suferă, în timp și spațiu, o deformare care formează. Orice formă picturală este produsul unei mișcări de a picta : ea rezultă din negația fecundă a aparențelor vizuale.

⁹⁸ Asger JORN a observat acest lucru atunci cînd scria : „Se pare că o formă se poate caracteriza ca o rezistență față de mișcare“. *Forme et signification, sur la pensée artistique et magique*, în *Pour la forme, ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris, editată de L'Internationale Situationniste, 1958, p. 118.

Astfel, informul nu e numai într-un raport necesar cu o formă mai riguros organizată (așa cum se spune că dezordinea e o ordine mai complicată sau mai puțin riguroasă, ceea ce rămîne de văzut) : această relativitate ne poate duce ușor la concluzia că informul nu există. La limita haosului (dacă această limită există), informul ar fi ca nonsensul pentru o persoană cu judecată : informul ar avea sensul lui de nonsens, forma sa de informal. Și cazul formei e și mai suplu decît cel al ordinei, căci orice ordine, chiar și una complicată, se leagă de unul sau de mai multe principii, în timp ce forma nu este întotdeauna ordonată : ea poate rezulta din niște relații anarhice. O ordine a haosului nu există prin definiție, dar se poate vorbi despre forma sau despre formele lui, chiar dacă ele sînt niște forme ale contradicției și ale incoerenței. Mai bine spus : există întotdeauna o *aparență* a haosului, chiar dacă el nu are o structură obiectivă imaginabilă, din cauză că nu poate fi fixată. Ajungem astfel la concluzia că non-respectul față de morfologia unei pete, deși distruge obiectul morfic, nu împiedică nicidecum posibilitatea de a fixa chiar și cel mai cumplit haos într-o aparență, care este o formă. „Informalul” lui Lapouliade este amorfic, dar nu inform.

La aceasta se mai adaugă faptul că forma imprecisă este, în toate cazurile, fixată în stadiul final al lucrării. Aparență fixată, informalul în tablou nu există.

Partea a treia

ELEMENTELE OPEREI PICTATE

1. ELEMENTELE PLASTICE

Este clasic ca elementele constitutive ale formei picturale să fie reduse la *liniile* desenului, la *valorile* și la *culorile* alese, „paleta” pictorului. Să nu uităm să adăugăm *tușa*. Vom vedea că nici unul dintre aceste patru elemente plastice nu scapă muncii de selectare pe care o fac pictorii în momentul cînd ajung la stil : desenul se poate estompa, se poate dizolva în ceea ce învățămîntul artistic numește „anvelopă”, valoarea își poate micșora contrastele pînă la a dispărea în egalitatea tonurilor colorate, raporturile de culoare pot ceda locul *camaïeu*-lui. Tot astfel, tușa, osîndită de Ingres, va fi un element expresiv, de pildă, în tablourile lui Rembrandt din ultima perioadă (*Boul jupuit*, *Logodnica evreică*), unde culoarea tinde spre un *camaïeu* cald, în timp ce valorile abandonează faimosul clar obscur din perioada precedentă.

A. Tușa

Începem cu tușa, nu numai pentru că studierea ingredientelor și a mîinii pictorului ne-a permis să începem această analiză, dar pentru că tușa reprezintă actul elementar al pictoru-

lui. Deopotrivă material brut (tehnică) și materie estetizată (expresivă), pasta, lucrată de unealtă pe un suport (fie că este favorizată sau nu, căci ea este întotdeauna acolo, chiar dacă este netedă și ștersă), face întrucitva joncțiunea între materialitatea picturală (meșteșugul pictorului) și invenția plastică ce produce opera.

Ansamblul tușelor unui tablou, mai ales atunci când îi putem percepe sistemul, constituie factura tabloului. Această factură se caracterizează prin elemente ca :

— grosimea pastei, ținând seama de repartiția împăstărilor. Acestea pot fi locale : împăstări de lumină, de pildă, sau expresia unei materii imitate prin jocuri de relief — restul tabloului fiind pictat în tușe ușoare. Astfel, împăstările pot fi subțiri, groase, omogene, inegale. Diversele combinații dintre aceste patru elemente caracteristice sînt o bună modalitate de abordare a particularităților de factură.

— orientarea tușei. Fie că pictăm cu o pastă groasă sau cu una subțire, în straturi sau *alla prima*, tușa poate avea o direcție generală unică în unele tablouri. Când e vorba de o pictură linsă, orientarea tușei este în funcție de atelierul pictorului și de sursa ce luminează tabloul în timpul lucrului : direcția regulată a tușei îi permite pictorului pur și simplu să vadă corect tonurile așternute, cărora uleiul proaspăt le conferă strălucire. De îndată ce orientezi diferit o tușă proaspătă, inegalitățile de strălucire devin supărătoare. În schimb, tușa poate avea direcții variate. Variația aceasta depinde de efectele ce vrem să le obținem. Cézanne spune că tușa „trebuie să indice versantul formelor“. Să ne amintim de țăranul care-i observase lucrînd pe Pissarro și pe Cézanne ; „dl. Pissarro puncta, dl. Cézanne așternea“ spunea el foarte bine. Despre tușa fragmentată și în același timp trasă a lui Van Gogh, am vorbit deja.

Pictorii care își variază tușa și împăstările au tendința să facă din pastă un mijloc de expresie privilegiat și îi acordă un veritabil rol estetic. Ei văd aici pecetea personalității¹. Se știe că expertul care se crede în stare să recunoască pe o suprafață de doi centimetri pătrați de pînă un Renoir sau un Cézanne sau orice alt tablou, își întemeiază judecata pe această particularitate a tușei. Ea înregistrează efectiv tainele minii, reflexele ei cele mai intime, tremurul ei imperceptibil. Privită cu lupa, tușa dezvăluie aceleași secrete ca și scrisul. Datorită acestui fapt e întotdeauna personală, chiar și la acei ce caută să-i suprime orice semnificație proprie și luptă împotriva indiscreției ei.

Trebuie să admitem că tușa poate să-și piardă modestia de mijloc plastic devenind bătaoare la ochi și creînd un soi de *poncif al materiei*. Unele picturi *couillardes** și multe dintre acele peisaje lucrate cu cuțitul de paletă, ce năpădesc galeriile de artă, îndreptățesc austeritatea lui Ingres, pentru care tușa constituia „caracteristica falselor talente“. Acei Vlaminck impetuoși, în care pasta se arată ostentativ prin „abilitatea“ unei execuții rapide, sînt dovada unui stil inferior. Dar să nu fim în mod sistematic disprețuitori. Ceea ce am spus despre predilecția unor pictori pentru materie ne explică o mare parte din pictura contemporană care, prin concepție mai mult decît prin factură, manifestă o adevărată promovare a tușei. Vorbeam despre Van Gogh și despre impresionisti care au „liberat-o“ în mod sistematic. În fond, din principiile lor re-

¹ Rouault : „E greu să fii pastîșat, din cauza materiei“, *Soliloques*, p. 16.

* Lucrate în tonuri întunecate și tușe brutale. Vezi și p. 105, nota 54 (N. tr.).

voluționare a ieșit totul², atît luminismul unei întregi descendențe de pictori (de la pointilismul lui Seurat la Delaunay, Bazaine și Manessier), cît și tactilismul unei alte descendențe a lor : de la pasta înaltă și rugozitățile suportului la Paul Klee și la mulți alții, pînă la una dintre ultimele pinze ale lui Pollock, *Mireasmă* (1966), în care pasta parcă ar fi mototolită și sfirtecată cu unghiile (Col. Mrs. Leo Castelli, New York).

În hotarele acestui domeniu în care domnește tușa, în final, putem deosebi niște tipuri. În afara hotarelor lui, lucrul ar fi mai dificil : ce să spunem despre tușa lui Rubens sau a lui Delacroix : sînt „vii“, *modelatoare*, adică supuse necesităților de expresie și de execuție. Ele nu sînt atît elementul sistematic al plasticii acestor pictori, cît semnul unei ușurințe naturale și al libertății. Ne-ar fi mai lesne să vorbim despre tușa *lăcuită* sau *glasată* a celor care fac să dispară orice urmă de pensulă (datorită viscozității rășinelor sau uleiului din glasiuri). Această manieră poate fi sistematică, așa cum e tușa etalată, unde mișcarea pensulei apare uneori, dînd în vileag lunecări transversale și ștersături în toate sensurile (aplaturi la Matisse, și mai discretă : tușa miniaturistilor). Tot astfel tușa netezită, pe deasupra, cu o pensulă suplă, ca la Ingres. Dar nu cumva ar însemna să lărgim prea mult noțiunea de tușă, ca element plastic, aplicînd-o la orice fel de pictură, la orice *manieră* ? E pre-

² Este poziția lui L. DEGAND care recunoaște marele merit al lui Gauguin, însă „reabilitează Impresionismul“ (*op. cit.*, p. 15). Pentru a explica ce este arta abstractă, autorul ne arată la lupă un fragment dintr-un Rembrandt : tușa lui Rembrandt. Pe de altă parte Marcel BRION constată că „mulți pictori abstracționisti sînt mai aproape de Impresionism decît de construcția clasică“. *Art abstract*, Paris, Albin-Michel, 1956, p. 15. Aceeași constatare, cu o oarecare notă de nemulțumire, în *Traité de la Figure* de André LHOTE.

ferabil să aplicăm acest cuvînt celor ce o fac vizibilă. Putem distinge atunci :

— tușa *fragmentată trasă*. Pensula pune tușele spațiate lăsînd să se vadă substratul. Mina face parcă mișcarea de a desena : cu o pastă fluidă s-ar putea trece ușor de la această tușă trasă la exprimarea prin linii. Fragonard o folosește din plin în tabloul *Renaud în grădinile Armidei* (Paris, col. Veil-Picard)³. Rezultă uneori efecte de hașurare. Tușa aceasta poate fi subțire, trăsături de penel mărunte, ascuțite și repetate (Rembrandt), sau mai lată (Van Gogh, care, adesea o orientează după niște paralele)⁴.

— tușa *fragmentată pusă liniștit*, mai degrabă scurtă ; mici suprafețe dreptunghiulare în funcție de grosimea pensulei (sau a cuțitului). De pildă Monet în *Regate la Argenteuil*.

— tușa *fragmentată punctată*, care amintește aspectul mozaicului și e folosită sistematic de pictorii „amestecului optic“.

— tușa în formă de *virgule*, un fel de intermediar între cele două precedente (Monet, *Femeie cu umbrelă*).

— tușa *estompată*, în care manierelor precedente li se adaugă și o ușoară mișcare de mîzgălire (Monet, *Parlamentul din Londra*, sau Pissarro, *Livadă înflorită*)⁵.

— tușa *frîntă* : această mîzgălire operată uneori cu degetele, merge pînă la a rupe tușele, pînă la a le amesteca în toate sensurile (Pollock, *Mireasmă*).

³ Acest tablou (reprodus în L. RÊAU, *Fragonard, sa vie et son oeuvre*, Bruxelles, Elsevier, 1956, pl. 37, p. 75, detaliu, și pl. 39, p. 79) care în ansamblu e lucrat cu senzualitate, după gustul epocii, prezintă în factura sa plină de vervă o uimitoare varietate de tușe.

⁴ A se vedea macro-fotografiile tușelor lui Van Gogh în cartea Madeleinei HOURS-MIÉDAN, *A la découverte de la peinture par les méthodes physiques*, Paris, Arts et Métiers graphiques, 1957, p. 123 și urm.

⁵ *Ibid*, p. 31, macro-fotografia unei părți a tabloului.

B. Linie, desen, grafism

Dacă tușa ne trimite la actul elementar de a picta, odată cu linia întâlnim un act de fapt mult diferit, și anume, acela de a desena. De bună seamă că, în domeniul percepției, folosirea termenului de linie, la propriu și la figurat (în diversele vocabulare tehnice, de pildă, în cel militar), este atât de abundentă, încât nu avem dreptul să facem din el proprietatea exclusivă a desenatorului. Totuși funcțiile lui estetice — linia unui automobil, linia unei femei, și în cazul acesta știm foarte bine la ce se referă — ne autorizează să admitem că un contur linear (care în aparențele percepute nu este altceva decât o linie printre atâtea altele pe care le prezintă profilurile unui volum) poate trece drept un fel de matriță, cu tot ceea ce implică această noțiune ca perfecție tipică posibilă. Deci linia este mai întâi abstracția unui obiect perceput, a cărui periferie o favorizăm. Mai bine spus, este abstracția acestei periferii totale, atunci când nu mai reținem din ea decât bordura, detașându-se pe un fond. O matriță, un fel de matriță *plană*. Desenul —, în accepția desenatorului aflat în fața suportului său plan — este în primul rând un relevu al acestei separative⁶, un fel de proiecție ideomotorie și tehnică pe planul tabloului. Cuvântul „contur“ indică de bună seamă că observatorul atent a făcut inconju-

⁶ Cuvântul „separativă“ (în orig. : *Separative*) se folosește mai ales în legătură cu limita dintre umbră și lumină. Trebuie subliniat că tot ce spunem aici despre noțiunea de *contur* nu se limitează la conturul obiectului uzual, referindu-se în general la conturul forme grafice. Să menționăm totuși că linia (care întotdeauna separă două suprafețe distincte pe planul tabloului) este adeseori concepută în afara proprietăților ei de demarcare: este cazul *ornamentului*. Grafismele lui Hartung nu mai sînt contururi și nici limitele unor suprafețe, ci un fel de *obiecte lineare*, despre care ne dăm bine seama cît sînt de tributare unor tradiții ornamentale sau caligrafice.

rul obiectului, dacă nu în profunzimea spațiului, măcar în planul vertical unde obiectul își profilează silueta. Primul act de a desena (Von den Steinen afirmă că l-a putut sesiza la unii primitivi din Brazilia) constă în a trasa cu un gest, în aer, conturul obiectului pe care vrei să-l indici. Desenul acesta fără suport nu este rezervat numai primitivilor; îl putem observa în unele mimici, insolente fără îndoială, de pildă, cînd un tînar își exprimă admirația pentru silueta unei femei. Dar aici, desenul nu e încă decît un *gest figurativ*. Nu vom intra în lumea forme scrise decît în clipa cînd agentul alege un suport — nisipul, un perete de stîncă etc., — pentru a *fixa conturul*. A desena, înseamnă nu numai a parcurge mental conturul unei forme, înseamnă a *fixa* acest contur, grație unei materii capabile să lase o *urmă*. Regăsim aici unul din caracterele specifice ale artei plastice: fixarea aparenței ca atare.

Să notăm că artistul folosește adeseori cuvîntul *scriitură* pentru a denumi ceea ce în acest gen se referă la trăsături, și asta pentru a sublinia că persoana desenatorului modifică desenul imitativ printr-un factor singular analog celui care face obiectul grafologiei. Această singularitate, acest *grafism* împărtășit de toate lucrările unui artist dat (un fel de singularitate generală proprie operei unui anumit pictor), nu exclude faptul că fiecare operă în parte, tablou sau desen, poate avea o caracteristică proprie care o deosebește de celelalte, fie prin aparența lucrurilor reprezentate, fie prin raporturile plastice interioare. Desenul unui artist, chiar și cel stereotipizat într-o oarecare măsură, nu vizează generalitatea semantică, precum o pictogramă, o hieroglifă, un caracter chinezesc sau orice altă literă. În aceste din urmă cazuri, aparența ca atare nu contează, ea lăsînd locul — ca în desenele copiilor — unui fel de morfologie, unui grafism reprezentativ al structurii-concepute, poate con-

ceptuale, a obiectului, sau chiar simplului semn arbitrar. Așadar, dacă desenul de artă fixează silueta unui lucru, sau a unei forme, nu este nicidecum în vederea unei reproduceri seriale detașată de singularitatea obiectului: el o fixează *ca singulară*, ca aparentă. Și lucrul e adevărat, nu numai pentru desenele după model, dar și pentru orice desen făcut din memorie, inventat ori nefigurativ. Abstractizare a formei (matriță) în plan, să-i zicem *linearitate*, *fixare* pe un plan grație unui material special, *singularitate* a imaginii fixate ca și a operei astfel obținute, acestea sînt cele trei aspecte ale unui desen de artă. Expresia, farmecul, frumusețea cuprinse în el sînt un surplus necesar, și nicidecum un specific al desenului.

Trebuie să răspundem atunci la mai multe întrebări:

- Care sînt materialele și uneltele proprii desenului; care sînt, în fond, condițiile materiale ale fixării lui?
- Ce desenăm noi, fie că ne mulțumim să desenăm numai, fie că desenăm în vederea unei picturi: cu alte cuvinte, ce vrem și ce putem exprima prin linie?
- Ce loc ocupă desenul în creația diversilor pictori, reprezentanți ai unor școli sau de temperamente diferite: desenatori și coloristi. Vom trata această problemă după ce vom fi vorbit despre culoare.

Putem desena cu creta pe un perete, pe jos, pe asfaltul străzii sau pe tabla neagră. Rugozitatea suportului implică un material (care este în același timp unealta aproape a tuturor materialelor desenului: și unealta se *uzează* ca și materialul), ori foarte gras (friabil și totodată consistent — cretă, cărbune, grafit), ori foarte dur: lamă de silex, vîrf metalic. Unele fresce de la Tassili sînt eboșate prin trăsături incizate. Se pare că tot astfel, prin zgîriere, freschiștii din epoca romanică schițau cu rapiditate desenul pe grundul proaspăt așternut. Se poate desena cu diamantul pe

sticlă. Sau cu acul pe laviul umed⁷. Alegerea suportului este, așadar, importantă. În tot evul mediu, despre care s-a putut afirma că dusesse arta desenului mult înaintea celorlalte arte, se trasa cu pana pe pergament. Unealta desenului (și numai în acest caz există distincție între unealtă și material, ca și în China cu pensula) este aceeași cu a scrierii, (pana ascuțită cu vîrf despîcat). Miniatura medievală este un desen colorat, făcut cu pensula.

Însă odată cu dezvoltarea industriei papetăriei, hîrtia din cirpe (apărută odată cu extinderea folosirii lenjeriei de corp, în veacul al XIV-lea) sau hîrtia vegetală sînt cele îndeobște utilizate pentru desen. Raportul dintre grenul hîrtiei și duritatea materialului determină alegerea: grenul fin pentru creionul negru mai tare, pentru mina de argint sau pentru penița cu tuș (chinezii desenează cu pensula pe mătase ori pe hîrtie fină); grenul mai mare pentru unele sanguine sau pentru creta neagră*. Cărbunele poate fi mai mult sau mai puțin moale; grenul hîrtiei va fi ales în consecință. Acest raport e, desigur, determinat de faptul că desenatorul nu vrea să fie stingherit, în finețea trăsăturilor sale, de asperitățile hîrtiei. Dar el poate căuta anumite efecte (de „materie“) rezervînd totuși un loc acestor asperități, găsind că ele dau o *vibrație*, observabilă îndeosebi în „desenul coloristilor“. De cele mai multe ori artistul preferă ca suportul să se facă uitat. Vom regăsi, în alte domenii, această voință de dematerializare aparentă a operei plastice.

⁷ Gravura trebuie considerată separată de desen, pentru simplul motiv că este *matrița* unor *tiraje* ulterioare (fapt care îl obligă pe gravor să deseneze invers).

* În text: *pierre noire*. Un fel de șist, sau ardez, destul de friabil, folosit de artiști înainte de a se fi inventat creionul negru numit *creion conté*. (N.tr.).

Precum se vede, alegerea materialului este, într-o anumită măsură, în raport cu ceea ce *desenăm*. Pentru un desenator care folosește creionul, ca Ingres, „A desena nu înseamnă pur și simplu a reproduce niște contururi; desenul mai înseamnă și expresie, formă interioară, plan, modeleu. Vedeți ce mai rămîne după asta! Desenul cuprinde trei sferturi și jumătate din ceea ce constituie pictura“. El adaugă: „Desenul cuprinde totul în afară de tentă“, și, repetînd că „linie înseamnă desen, înseamnă totul“, precizează: „pînă și fumul trebuie să se exprime prin linie“⁸. Linia. Iar valorile sînt abia indicate prin hașuri fine, uneori estompate. O tehnică analoagă am putea găsi la Van Eyck, Holbein, Clouet, Rafael și la pictorii moderni (cu toată deosebirea de spirit, mai apropiați uneori de anumiți desenatori orientali), Matisse, Picasso, Toulouse-Lautrec. Lapoujade a făcut cu mina de argint frumoase portrete, care amintesc de tehnicile lui Ingres, fiind însă mai luministe.

Să reținem însă că pentru foarte mulți pictori — care sînt, desigur, mai puțin înclinați decît precedentii spre acest gen ascetic de „probitate a artei“ —, linia nu e totul în desen. Aceștia se tem de *uscăciune* și caută să o *învăluie*, să o estompeze întrucîtva. La ei, trăsătura se deosebește de linie; o serie continuă de trăsături încrucișate, un fel de hașurare a liniei, este suficientă pentru a stabili o separativă a formelor. Ba chiar îngrămădesc în asemenea măsură trăsăturile grase încît firul liniilor se pierde: Renoir, de pildă, sau Gromaire. Ei folosesc cărbunele și estompa, și dau substanță ansamblului lăsînd să se ghi-cească retușurile: este un veritabil desen în straturi succesive. Sau, uneori (dar e, desigur, un procedeu inferior, obișnuit făcătorilor de picturi) apucă mina (sânghină, grafit) de-a latul, realizînd dintr-odată o *suprafață* gri,

⁸ *Ecrits du peintre, op. cit.*, p. 56—57.

brună sau roșcată. Alteori întind cerneala și minuiesc penița ca și cum ar fi o pensulă foarte dură, ne ezitînd să folosească petele. Rembrandt, Goya, Daumier, Constantin Guys⁹, acest fel de temperamente ajung, în general, să-și modeleze desenul prin accente luminoase de pastel, cum face Degas, sau de laviu: ele sînt atrase de pictura propriu-zisă, ieșind astfel din hotarele desenului.

De cele mai multe ori desenele modelate în felul acesta sînt de sine stătătoare. Dar intenția care stă la baza execuției unui desen îi poate conferi un rol și, prin urmare, aspecte speciale. Multe desene sînt *pregătitoare*, am pomenit despre ele în legătură cu etapele de lucru. Trebuie să facem deosebire între desenele subordonate tabloului pe care îl pregătesc, crochiurile și căutările, care nu vor fi duse prea departe, și desenul tabloului (începutul eboșei), făcut pe pînă. Tocmai acest desen-eboșă se diferențiază cel mai mult de oricare alt desen de sine stătător, chiar și de cel pregătitor. Desenul-eboșă se rezumă adesea la indicarea maselor sau a direcțiilor arabescului. Arareori e dus mai departe, mai cu seamă la artiștii contemporani. Putem afirma că nici la acei care, începînd cu Van Eyck și Corot și trecînd prin Rembrandt și Ingres, făceau desene-eboșe foarte studiate și îngrijite, desenul ascuns de stratul pictat nu este la fel cu desenul făcut pentru a fi contemplat ca atare. Și asta în primul rînd pentru că suportul e altul. Încercați, spune Gischia, să faceți pe pînă un desen de sine stătător (de la început chiar, materialul, grenul, împiedică orice reușită): vedem în el pregătirea unui tablou. În plus,

⁹ „... căznindu-se cu creionul, cu penița, cu pensula, făcînd să sară pînă în tavan apa din pahar, ștergîndu-și penița de cămașă, grăbit, violent, activ, ca și cum s-ar fi temut să nu-i scape imaginile, certăreț deși e singur, și brufuindu-se.“ BAU-DELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, 1863, în *Curiosités esthétiques*, ed. cit. p. 412.

materialul cu care se desenează este de multe ori diferit. Se vor evita creioanele care ar putea murdări stratul pictat, afară de cazul când se folosește fixativul. Cel mai bine este să se deseneze cu pensula, fie în acuarelă, fie direct în ulei diluat cu benzină: pentru Renoir sau Cézanne, a desena ori a picta e același lucru. În general, desenul-eboșă va lăsa stratului pictat cât mai multe elemente de exprimat, îndeosebi valorile și detaliile (fără să mai vorbim de culori). Dimpotrivă, un desen executat ca scop în sine va integra în textura sa cât mai multe elemente exprimate, chiar dacă materialul lui e sărac și stilul despuat — „totul, în afară de tentă“.

C. Valorile

Tenta, la cei care își modelează desenele prin accente de lumină în guașă sau cretă, este cerută de raportul de *valori*, desenul limitându-se la atît. Valoarea, sau gradul de lumină și de umbră, abstracție făcînd de colorit, este așadar, după tușă și linie, cel de al treilea element al formei pictate.

Ceea ce frapează imediat — constituind și tema capitolului despre desen în *Tratatul despre peisaj* al lui André Lhote — este faptul că există o antinomie între valori și contur. Un nud de Cranach este desenat cu conturul său complet și se detașează în tonalități deschise pe un fond întunecat. Valoarea deschisă este aproape uniformă, cea a fondului de asemenea. Este o pictură grafică: același lucru se poate afirma despre Ingres și despre acuarelele japoneze. Dar la Rembrandt, nici tonurile deschise și nici cele închise nu sînt legate de tenta locală, ele țin de un ecleraaj, adică de intervenția suplimentară, accidentală am spune, a unei surse luminoase speciale. A da precădere valorilor ca mijloc de expresie înseamnă, așadar, a acorda

o deosebită atenție jocurilor de lumini. Este un drept al pictorului, dar nu trebuie să devină o dogmă a vederii picturale. În acest caz, și numai în acest caz, putem spune, împreună cu A. Lhote, „că în natură nu există figuri închise“ (la acești pictori), și că „pictorul nu reprezintă decît figuri deschise“¹⁰. Lizibilitatea obiectelor reprezentate poate fi afectată, sau poate fi asigurată, de culoare (două culori, de valoare egală, deosebesc strugurele alb pe o fructieră albă) — și putem să nu dăm o prea mare importanță acestei lizibilități. Dar faptul atrage după sine mai multe consecințe:

1. *Tonul local* al obiectului sau al suprafeței reprezentate va ceda adeseori locul, la fel ca și desenul conturului, raporturilor de umbră și lumină. Se poate afirma că aplaturile colorate sînt mai curînd o treabă a desenatorilor de contururi. Atunci modelul dispăre: el depindea în mare măsură de jocul valorilor, în eclerajele razante.

2. Pasajele de valori sînt cele care dizolvă liniile. A. Lhote arată acest lucru, cunoscut de altfel de toți pictorii: pe un fond întunecat, o sferă luminoasă va avea un contur net în partea luminată și, dimpotrivă, partea umbrată va trece în fond, datorită egalității valorilor. Pe un fond gri porțiunea luminoasă se detașează după o linie separativă, clară în partea sferei și întunecată în partea fondului; partea umbrată, invers — după o linie separativă clară în partea fondului și întunecată în partea sferei —, și atunci porțiunile de valoare mijlocie trec în fond. Dacă fondul este deschis, porțiunea luminoasă a sferei se confundă cu fondul, iar porțiunea umbrată e scoasă în relief. Această lege a contrastului de valori fusese deja semnalată de Leonardo în *Tratatul despre Umbre și Lumini*. Ar mai trebui adăugat jocul reflexelor care vin să îmbogățească în așa măsură raporturile de valoare (și de cu-

¹⁰ *Traité du Paysage*, p. 47.

loare), încît nu este de mirare că un plastician preocupat de liniaritate, ca Ingres, le condamnă.

3. Însă eclerajul și, în consecință, dozajul valorilor pot fi respinse ca mijloc esențial de expresie, fără ca, în mod automat, desenul contururilor și aplaturile de tente locale să-și recîștige înțietatea. Coloriștii care fac o pictură fără contraste puternice, cum sînt impresioniștii și Bonnard, merg pînă la dizolvarea totală a conturului. Contrastul valorilor menținea existența separativelor-contur pe unele porțiuni ale obiectului. Tot el menținea și separativele (mai imprecise) de umbră și de lumină (umbra fiind atunci mai densă la marginea zonei luminoase, printr-un efect de contrast pe care-l subliniază reflexele); ceea ce domină la Bonnard, este acea atmosferă învăluitoare, numită *anvelopă*.

În toate speciile de clarobscur, fie că e mai mult obscur (zonele de umbră la Rembrandt) sau mai mult clar (părțile umbrate din *Dum-nica la Grande Jatte* ori unele tablouri de Renoir, fără să uităm *sfumato*-ul lui Leonardo), avem o reducere aproape totală a valorilor apropiate: ele sînt valori de *pasaj* și nu de *contrast*; este suficient să clipim din ochi pentru a le reduce la o masă uniformă. Totuși această subtilitate a pasajelor de valori nu atrage după sine întotdeauna o confuzie a formelor și pierderea lizibilității: în natura moartă olandeză, de pildă, jocul complex al valorilor este însoțit de o mare precizie a desenului. S-ar părea că tocmai în clarobscurul coloriștilor, unde pasaje de tente coincid cu pasaje de valori, se obține un efect de „flu”: umbra caldă din *Moartea lui Sardanapal*.

D. Culoarele

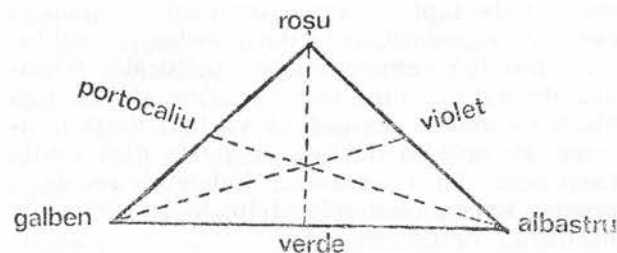
Nu ne propunem să trecem în revistă, nici chiar în mod sumar, toate problemele pe care culoarea le pune pictorilor. Îndeletnicirea ar

pretinde numai ea singură un volum masiv. Scopul nostru este doar de a situa culoarea printre elementele plastice de care pictorul va trebui, mai mult sau mai puțin, să se folosească: de fapt, în orice moment al analizei noastre (pigmenții, arta de a vedea, pluralitatea luminilor, expresivitatea picturală, noțiunea de natură, obiectele specifice ale picturii etc...) ne vedem obligați să vorbim despre culoare. Paragraful de față se poate deci limita la dificila, însă necesara, îndeletnicire de a preciza *sensul cuvintelor* folosite de pictori în legătură cu culoarea.

În primul rînd, cuvînul culoare este foarte general. Pentru specialistul în optică, el înseamnă calitățile sensibile diferențiate prin prismă: roșu, portocaliu, galben, verde, albastru, indigo, violet. Faptul că sînt în număr de șapte este cu totul arbitrar și chiar absurd: Newton este cel care a hotărît astfel, referindu-se la gama dorică. Între aceste culori, nuanțele de „trecere” sînt, teoretic vorbind, infinite, însă senzația distinge un număr limitat, aproximativ 180, de nuanțe¹¹. Calificativul de *complementare* ține de o sistematică a apariției vizuale, fundamentată pe percepția contrastelor de culoare și, mai ales, a imaginilor remanente care, împreună cu fosfenii, joacă un rol important în anumite viziuni de pictori. Calificativul de *fundamentale*, sau *primare*, își trage obîrșia atît din practica chimiei, cît și din experiența sensibilă a amestecurilor: se numesc culori fundamentale culorile pigmentilor care, prin amestecul lor, furnizează spectrului alte culori: și anume culorile binare. Acestea, în pofida gamei dorice, sînt reduse la un număr de șase (indigoul nefiind, în fond,

¹¹ Cf. Ch. LAPIQUE, *op. cit.*, p. 248. La o privire rapidă, în mod curent, spectrul numit Lapique se reduce la trei culori, albastru, verde, roșu (p. 251). Ce-ar fi spus Mondrian despre asta?

decît o nuanță de albastru) și obținem celebrul sistem, simbolizat îndeosebi prin „triunghiul lui Delacroix“.



Triunghiul acesta, reintegrînd toate „pasa-jele“, poate deveni la Chevreul¹², un cerc. În ambele figuri se poate lesne vedea că o cu-

¹² Nu este în intenția noastră să facem istoricul sistemelor de clasificare a culorilor. Să notăm totuși că la mijlocul veacului al XVIII-lea, J.H. Lambert pare să fi fost primul care a încercat să introducă umbra și lumina (valorile) într-un sistem piramidal, sau conic, de clasificare a culorilor. Fie o piramidă heptagonală (autorul se referă la Newton și la Euler), a cărei bază ar fi umbră totală, iar vârful lumină albă maximă, atunci culorile ce le distingem ar lua loc, cu degradeurile lor, pe fețele piramidei (utilizînd un con, ar trebui să ținem seama, în plus, de toate nuanțele de trecere care le leagă între ele). Cf. J.H. LAMBERT, *Photometria, sive de mensura et gradus luminis, colorum et umbrae*, Augustae Vindelicorum, sumptibus Viduae E. Klett, 1760. — Mai cu seamă: Pars VII, *qua exponuntur modificationes et gradus Luminis heterogenei et relativi sive colorum et umbrae*, p. 512 și urm. — Brücke, care propune un sistem sferic unde cercul ecuator comportă „culorile pigmentare pure“, polul nord fiind alb și polul sud negru, menționează piramida lui Lambert și se sprijină pe Otto Rünge care a propus, încă din 1810, un sistem sferic. Ernst BRÜCKE, *Des couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel*, trad. din limba germană de J. SCHÜTZENBERGER, Paris, J.-B. Baillière, 1866, p. 54 și urm. Pentru cele mai recente clasificări ale culorilor în diferitele lor valori, a se vedea acel *trefle-diagram* al lui Edward FRIEL, *New Pigment-mixture data*, J.O.S.A., august 1960, pp. 791—801.

loare binară este rezultatul amestecului a două fundamentale, și complementara celei de-a treia. Trebuie să notăm totuși că, în materie de pictură, lucrurile nu se petrec chiar atît de simplu.

Considerînd suprafața pictată în ulei ca un fel de geam în care ar fi prinși pigmentii, A. Ziloty arată că, dacă indicele de refracție al colorantului este mai ridicat decît cel al materialului vehiculant, stratul colorat va tinde să fie opac; dimpotrivă, culoarea este translucidă, atunci cînd indicele pigmentului și cel al liantului sînt apropiați¹³. Prin urmare, trebuie să facem deosebire între amestecul *prin adiționare* optică și amestecul *prin substracție*. Dacă două lanterne proiectează pe un ecran, una culoarea albastră și cealaltă culoarea galbenă, ele nu dau un verde, ci un alb: este o adiționare colorată. Dacă două plăci, una albastră și alta verde sînt traversate de același fascicol de lumină (au fost puse pe aceeași lanternă), lumina proiectată e verde. Lumina albă, înainte de a atinge placa galbenă și-a văzut substras tot ce nu era undă albastră, iar placa galbenă mai subtrage încă din acest rest. Faptul interesează pictura, amestecurile făcîndu-se aici întotdeauna prin substracție — pasta amestecului comportîndu-se, în mare, la fel ca plăcile suprapuse —, în afara cazului „amestecurilor optice“ folosite în mod sistematic de Neoimpresionism. Tușele mărunte juxtapuse se adiționează, prin actul unei percepții de la o depărtare suficient de mare. „Amestecurile optice“ nu au deci exact aceleași rezultate ca amestecurile în pastă. În aceeași ordine a fenomenelor, Guilloit analizează rolul cromatic al grosimii stratului pictat translucid: „Cu cît

¹³ Cf. ZILOTY, *op. cit.*, p. 26 și urm. Iată cîteva indici de refracție privind pictura: aerul = 1; apa = 1,33; sticla = 1,53; uleiul = 1,48. Albul de argint acoperă mai mult (e mai opac) decît albul de zinc: indici: 2 și 1,9, diferență cu uleiul: 0,52 și 0,42.

grosimea crește, cu atât culoarea devine mai închisă". Ea se poate și modifica. Autorul dă ca exemplu bicromatul de potasiu diluat în apă, care trece de la galben-citron la galben-portocaliu atunci când concentrația crește. Tot astfel poate juca un rol și mărimea grăunțelor de pulbere pigmentară, mai ales în cazul picturii vechi, când frecatul era uneori inegal. În sfârșit fenomenul de opalescență de care vom vorbi și în legătură cu „înalbăstirea depărtărilor“ intervine uneori în grosimea pastei care se comportă ca un „mediu tulbure“. Albastru pe fond întunecat și luminat lateral, același mediu tulbure bate în portocaliu atunci când îl traversează lumina. Acest fapt condiționează tenta unor glasiuri. Cu același pigment colorat, se poate deci obține, în funcție de modul de aplicare, tente diferite, și chiar opuse ¹⁴.

Tenta este o culoare, de exemplu albastrul, tăiată de o nuanță ce o face să participe, mai mult sau mai puțin, la una sau mai multe culori, de pildă un albastru-verzui, un gri-albăstrui, un albastru-violaceu. Distincția dintre un *ton cald* și un *ton rece* ține de domeniul tentelor ¹⁵. Un albastru-verzui este rece în raport cu un albastru curat. Însă indigoul, albastrul de Prusia, albastrul ceruleum sînt reci în raport cu albastrul ultramarin. Există galbenuri reci (sulf, galben acid¹⁶) și galbenuri calde (cadmiu închis, galben-portocaliu). Tot în categoria tentelor trebuie rînduite și unele specii ca *tonul franc* (care nu este numai tonul saturat, ci îndeobște o tentă curată), pe care o opunem *tonului murdar*, în genul amestecului de verde-smarald și lac carminat. Tonurile murdare sînt indiciul unei tehnici greșite. Să nu le confun-

¹⁴ Varietate de culori obținute în pictură cu un singur pigment. *Problèmes de la couleur*, pp. 167—174, citat p. 170.

¹⁵ A nu se confunda această terminologie cu cea a fizicienilor. În privința a ceea ce ei numesc „temperatura culorii“, cf. Yves LE GRAND, *Optique physiologique*, t. II, pp. 31, 41, 181—182 și 284.

dăm cu *tonurile false*, sau *tonuri rupte*, obținute prin amestecuri bine dozate (uneori amestecuri optice) ale tentei cu complementara ei. Picasso și Braque nu sînt singurii care au scos efecte frumoase din tentele *surde*.

Toate griurile au o tentă. Ele constituie, de multe ori, în termeni de valoare, zonele tabloului care se intercalează între lumină și umbră, și pe care le numim *demi-tente*. Poate că există un gri-culoare, care ar rezulta dintr-un amestec de negru și alb. Dar „negrul este o culoare“ avînd și el tenta lui ¹⁶. Tot astfel și albul.

Tonul, în sens strict, este gradul de saturație a tentei, ținînd seama de faptul că excipientul care intervine în tonurile de saturație descrescîndă este un pigment alb. Terminologia este cea a fabricanților de pasteluri: un roșu (oricare ar fi tenta lui, roșu vermillion, roșu carmin, roșu de Veneția), dacă este saturat la maximum, poartă eticheta *ton* nr. 1. El este mai intens și totodată mai închis decît tonul nr. 3 sau 10. Tonul nr. 10 este „palid“, aproape alb ¹⁷. Vocabularul picturii în ulei, (unde culorile din tub au o saturație maximă) este cel căruia i se poate imputa confuzia ce se face între tentă și ton. Am putea spune că tonul este *valoarea* tentei, dacă ținem totuși seama de inegalitatea registrelor de valori ale diferitelor tente. Galbenul citron ton nr. 1 este mai *clar* decît albastrul ultramarin, ton

¹⁶ „Există un negru antic și un negru proaspăt, un negru strălucitor și un negru mat, negrul în lumină și negrul în umbră. Pentru a obține un negru antic, trebuie să se amestece în el roșu; pentru negrul proaspăt, albastru; pentru negrul mat, alb; pentru negrul strălucitor, un adaus de clei; cît despre negrul în lumină, trebuie să i se adauge reflexe de gri“. HOKUSAI, apud J. CHARPIER și P. SEGHERS, *L'art de la peinture*, Paris, et. Seghers, 1957, p. 316.

¹⁷ Negrul și albul care, după cum am constatat, pot avea o *tentă*, nu au niciodată (în afară de nuanța în care se amorsează griurile) degradeuri de *ton*.

nr. 1. Este de asemenea mai deschis decît galbenul auriu nr. 1¹⁸.

După abundența și impreciziunile obișnuite ale acestui vocabular, ne putem da seama că lumea colorată a pictorului este bogată și specifică, în același timp. Artistul, pentru a se constitui pictor, trebuie să extragă, din lumea perceptibilă a culorii, domeniul culorilor *picturale* (în funcție de operele din muzeu și de posibilitățile paletelor într-o anumită epocă), apoi să mai și desprindă din el sistemul stilistic de raporturi colorate care îi sînt proprii, *gamele* lui favorite, așa-numita „paletă personală”. Unele armonii colorate au fost uneori ridicate la rangul de dogmă sau prezentate ca fiind mai frumoase decît altele. Vom aminti aceste teorii atunci cînd vom examina rolul elementelor plastice, și îndeosebi al culorii, în compoziția tabloului.

Putem sublinia de pe acum variațiile istorice ale colorației tablourilor în timp și spațiu. Am putea schița în linii mari istoria culorii în pictură, luînd în considerare transformarea chimică, în decursul timpului, a straturilor pictate care ne împiedică să vedem lucrările vechi în culorile lor autentice.

Epocile foarte vechi, rupestre ori murale, folosesc tente pure și restrinse numeric, și de-

¹⁸ Fotometria eterocromă ne informează asupra *luminozității*, mărime pur senzorială. Pentru a o studia la un subiect, acesta trebuie să facă abstracție de intensitatea tentei. Ajungem atunci să stabilim o curbă de luminozitate relativă a diferitelor lungimi de undă. Această curbă are un maximum în regiunea centrală a spectrului pentru un *λ optim*. Fizicienii au stabilit, în condiții obișnuite, o luminozitate standard. Lungimea de undă cea mai luminoasă (*λ optim*) este atunci 555 mμ (verde-galben). Numim „fenomenul lui Purkinje” deplasarea lui *λ optim* de la galben la albastru atunci cînd se trece de la viziunea foveală diurnă (conuri) la viziunea nocturnă (bastonașe). Pentru un ochi adaptat la obscuritate (după aproximativ un sfert de oră) și slab excitat, culoarea cea mai luminoasă este de un albastru bătînd în verde (*λ* = 500 mμ).

sigur puțin strălucitoare: ocră roșu, ocră verde, bistru, alb și negru etc. Arareori se caută efecte de *raporturi de tonuri*: obiectele sînt *colorate* conform culorii lor proprii (ton local), la care se adaugă elementul imprevizibil datorat pigmentilor și, uneori, o notă de fantazie; nu se vizează în mod expres armonia cromatică. Așa se întîmplă în pictura etruscă, de pildă. Dimpotrivă, pictura romană și cea elenistică vor căuta să redea strălucirea tonului și vor ști să potrivească raporturi care să intensifice această strălucire. Unele roșuri de Pompei îi fac și astăzi pe pictori să viseze.

În decorația interioară medievală, cit și în pictura icoanelor, a panourilor și retablurilor, deși se obține o armonie de culori, ea nu are nimic luminst și, datorită influenței vitraliului, probabil (care este lumină și nicidecum transpunere picturală a unor efecte luminoase), nu se prea vede preocuparea de a se adăuga unui ton local o nuanță datorată eclerajului sau ambianței, ceea ce i-ar da o tentă specială. Negreșit că folosirea aurului în aceste opere asigură, prin scilipirile lui în penumbra edificiului, expresia unor efecte luminoase. Căci aurul este mai degrabă o lumină (ar trebui să se spună sursă de lumină) decît o culoare. Sînt motive să credem că fresca romanică, ale cărei culori sînt astăzi spălăcite, avea tonuri vii. Să ne închipuim, de pildă, picturile de la Notre-Dame-la-Grande (Poitiers) proaspăt pictate. Miniaturistii romanici și gotici alegeau, de asemenea, tonuri vii și *locale*; raporturile îndeobște folosite, precum albastru-și-roșu, nu vizează nicidecum efecte cromatice. O pagină de manuscris miniat poate avea o strălucire bogată fără a fi foarte colorată.

Începînd cu Van Eyck, dezvoltarea *modelei* și căutarea unor efecte de ecleraj (fără a mai vorbi de apariția bitumului) vor deschide îndelunga perioadă a *picturii de umbre*, care nu se va încheia decît odată cu apariția Impre-

sionismului. De la portretul olandez la academie și de la aceasta la David și Corot, *ținuta* unui tablou este mai ales o chestiune de valori. Dar în contextul acestei tradiții, niște coloristi, din cînd în cînd, aduc o înseninare: aceștia sînt Venețienii și Rubens, senzualiștii veacului al XVIII-lea și Delacroix. Ne vom ocupa mai tîrziu, în legătură cu paletetele personale și cu rolul lor în compoziția colorată, de deosebirea ce trebuie făcută între „coloriști” și „desenatori”.

După Impresionismul care evadează din umbră, în profitul unor reflexe strălucitoare implicînd mai puțin folosirea „tonurilor primare” cît bogăția amestecurilor optice, apar Fovismul în Franța și Expresionismul în Germania. Amîndouă impun aplatul de culoare saturată. Artă secolului al XX-lea se va împărți atunci în trei mari curente cromatice:

a) căutarea unor game restrînse și surde, de către Cubism mai ales. Protagonistii sînt Picasso, Braque, Juan Gris, La Fresnaye. Dar și Derain, Gromaire, Atlan. Mai sînt și anumiți lirici ai pasteii, destul de puțin coloristi, precum Fautrier și Dubuffet. Apoi cîțiva abstracți riguroși, care merg pînă la alb-și-negrul lui Vasarely.

b) căutarea reflexelor schimbătoare ale nuanțelor, „animate” într-un flu mai mult luminist decît colorat: este vorba de toată descendența impresioniștilor și a neoimpresioniștilor, pînă la acei „abstracționiști”, cu reflexele lor scilicet, cum sînt Pollock sau Tobey, și trecînd prin Lapicque, Manessier, Bazaine, Estève, J. Pichette și Lapoujade.

c) căutarea culorii intense, mai mult sau mai puțin modulată, uneori destul de puțin modulată, și a cărei strălucire e susținută prin cîteva raporturi cromatice esențiale, cîteodată insolite, de pildă două roșuri unul lingă altul: e descendența lui Van Gogh, a lui Gauguin și a fovilor, cu Matisse, Robert și Soñia Delau-

nay, Kupka, Herbin, Dewasne, Mortensen, și a tașiștilor lucrînd în tente vii, ca Moreni sau Arnal.

Trebuie să recunoaștem că, în istoria picturii, culoarea și efectele ei specifice lasă loc totuși și altor preocupări plastice: desen, valori, pastă. Miniatura medievală, în pofida tonurilor ei plate și vii, este o artă a desenatorilor. Monocromia bogată în nuanțe, a unui Rembrandt din ultima perioadă, ține de o artă a valorilor, și chiar Impresionismul se arată mai preocupat de lumină decît de culori.

Vom spune totuși că odată cu culoarea (considerată mai ales ca material în mîna pictorului) ajungem (independent de colorația ce poate interveni în sculptură, în artele decorative sau în arhitectură) la una din calitățile specifice ale picturii. Am constatat acest lucru din momentul în care am încercat să definim ce e un tablou: această artă se consacră în mod special lucrării aparențelor colorate plane și fixate, pentru a scoate efecte expresive emoționante și a le înălța la nivelul unei opere a spiritului. Faptul că această muncă are loc pe suprafața tabloului presupune un fel de limitare ascetică a operației picturale și ne ferește să confundăm pictura (ținînd seama de diversitatea ei tehnici) cu celelalte arte ale culorii.

În orice caz, pictorul nu s-a cantonat nici odată, ca să spunem așa, în limitele unei simple asamblări de culori. Chiar dacă, privind lucrurile în mare, am considera ca făcînd parte din acest asamblaj colorat toate celelalte elemente plastice observate pînă acum: tușă și pastă, linii, valori, — jocul acestor elemente plastice a fost arareori luat drept singurul scop al efortului creator. Unitatea picturală obținută datorită lor a fost aproape întotdeauna destinată *exprimării* altor elemente empirice, aparținînd în exclusivitate, ca elemente specifice, unor arte învecinate. Astfel sînt spațiul, mișcarea și alte cîteva, pe care trebuie să le studiem.

2. DESPRE EXPRIMAREA UNOR DATE EMPIRICE

A. Figurarea spațiului

Există arte specifice spațiului; arhitectura care dispune și construiește în spațiu, am putea spune, cu spațiul, arta grădinilor, punerea în scenă, toate artele privind serbările și ceremoniile, prin urmare și coregrafia, apoi sculptura care montează în spațiu un volum pe care lumina alunecă sau se prinde. Orice tablou este văzut într-un spațiu, însă pictura nu e propriu-zis o artă a spațiului, dat fiind că e fixată în limitele unui plan. Atunci când decorează și ornamează o clădire, de pildă, interiorul bisericii Notre-Dame-la-Grande din Poitiers, pictura participă, ca artă a decorului, la o lucrare de arhitectură. Spațiul, pentru mozaistii bizantini, era însuși interiorul bisericii, cupola reprezentând cerul, iar pavimentul, pământul etc.

Totuși percepția aparențelor vizuale este într-atât de funciar spațială (grație unei colaborări constructive a diferitelor noastre simțuri), încât e posibil să găsim în orice pictură, în afară de culorile asamblate, o anumită expresie și chiar, am spune uneori, o anumită iluzie expresivă a spațiului. În axa acestui iluzionism s-a putut chiar defini pictura drept „arta de a adînci o suprafață“.

Nu avem intenția să reluăm aici studiul istoric al modalităților de exprimare a spațiului sau a sistemelor spațiale reperabile în pictura tuturor timpurilor. S-a scris deja mult despre acest subiect, după ce Erwin Panofsky a arătat relativitatea istorică a perspectivei¹⁹.

¹⁹ Die Perspektive als „symbolische Form“, în Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925. Teubner, Leipzig-Berlin, 1927, pp. 238—330.

Odată cu Miriam Schild Bunim²⁰, John White²¹, Liliane Brion-Guerry²², și Pierre Francastel²³, tema variabilității convențiilor spațiale a devenit curentă. Ne însușim cele mai multe dintre concluziile remarcabile la care au ajuns autorii de mai sus asupra acestui subiect. Dar pe noi ne interesează aici în mod esențial tot ce privește elementele plastice, linii valori, culori și pastă, în raport cu o expresie posibilă (voită sau nu) a spațiului.

Însă cuvîntul spațiu poate semnifica mai multe realități psihologice eterogene:

1) spațiul *perceptiv* (percepția spațialității obiectelor: voluminozitatea aparentă a obiectelor, într-un anumit moment, într-un anumit loc; 2) spațiul *perceput* (ca atare și luat ca obiect al măsurărilor ce le poate efectua acolo un topograf sau un arhitect: cu alte cuvinte, aparența, mai mult sau mai puțin unificată, a spațiului ca mediu); pe plan vizual, acest spațiu ține de optică; 3) spațiul *geometric* (abstras din cel precedent prin antîca reflecție a lui Euclid și degajat de orice referință la perceput: spațiul nu mai este o aparență implicînd un punct de vedere, ci o structură concepută în sine; 4) *reprezentarea* mai mult sau mai puțin adecvată a unora sau a altora, pe care o poate realiza pictorul pe planul tabloului său. Se operează aici o restruc-turare picturală, cu toate variațiile posibile, a unui sau a mai multora, în același timp, dintre modurile spațiale enumerate. Neprecizarea acestei ultime modalități (picturale) ne-ar împiedica să sesizăm, de pildă, ce este specific

²⁰ Space in medieval painting and the forerunners of perspective, New York, Columbia University Press, 1940.

²¹ Developments in Renaissance perspective, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, XI, 1949.

²² Liliane BRION-GUERRY, Cézanne et l'expression de l'espace Paris, Flammarion, 1950. Cf. mai ales introducerea.

²³ Peinture et société, Lyon, Audin, 1951.

în construcția spațiului-pictat de Uccello, și, care, fără transpunerile necesare, n-ar putea fi studiat la un arhitect din aceeași epocă, cum e Brunelleschi. Așadar, cînd vorbim despre spațiu în pictură, e important să ținem minte că nu e vorba decît de un spațiu reprezentat, redus la o aparență pictată. Această imagine picturală este și așa destul de variată și complexă prin faptul, după cum am spus deja, că poate pretinde, mai mult sau mai puțin limpede, să reprezinte unul sau mai multe dintre cele trei moduri ale spațiului, mai sus citate. În plus, aceste moduri n-au fost, în decursul istoriei, nici percepute, nici concepute într-o manieră uniformă. În această complexitate trebuie să vedem sursa a numeroase ambiguități la autorii care au tratat problema. Cuvîntul spațiu, atunci cînd vorbim despre pictură, desemnează, de multe ori, nu structura dimensională în care obiectele se situează în raport unele cu altele, ci *locul* exact unde sînt dispuse. Se pomeneste atunci de *Raumkasten*, „spațiu-cutie“²⁴, ori de „spațiu cubic“, în *Bunavestire* a lui Fra Angelico²⁵, sau de „spațiu tăiat“, la Degas²⁶ (în acest caz avem de-a face cu un fenomen de cadraj). Iată deci evocate, într-un mod interesant de altfel, forma locului reprezentat, dispoziția pereților camerei și chiar a obiectelor ce se află acolo („cub scenografic“, la Giotto, însă *platou* cu fundal la Piero della Francesca. Analizarea *locurilor pictate* și a structurii lor îl face, de pildă, pe P. Francastel: 1) să vorbească despre *întindere* ca despre ceva de dincolo de loc, spațiul de afară, spațiul depărtărilor (care e de asemenea un loc). Pictorul poate exprima adîncimea acestui spațiu prin separarea planurilor sau prin deschiderea unei *veduta*; prin această *deschidere*²⁷ spațiul devine, ca și cerul, infinit;

²⁴ F. PANOFKY, *op. cit.*, p. 277.

²⁵ P. FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 60.

²⁶ *Ibid.*, p. 159.

²⁷ *Ibid.*, p. 62.

2) să constate existența unor „spații mitice“ în pictură. Cîteodată le numește mai potrivit „locuri imaginare“²⁸. De multe ori sînt niște locuri privilegiate, sacre ori simbolice, legate de anumite mituri ale locurilor, proprii unor epoci. De pildă scoica pe care este prezentată frumusețea Femeii în *Nașterea lui Venus*, de Botticelli. Problema locurilor sacre este una dintre cele mai captivante (*templum*, munți și munți-Carmel, paradisuri și *parvis-uri**, orașe sfinte, grădini tainice, caverne și cripte, tabernacole și Via Dolorosa, ceruri, taverne olandeze, saloane și budoare, cafeneaua, plaja, bulevardul...) dar această chestiune ne trimite la obiectele ce merită a fi pictate; aici locurile sînt lucruri. (S-ar putea întreprinde o istorie și o sociologie a „locurilor pitorești“). Dealtfel ele nici nu privesc în mod special pictura ca operă și ca reprezentare: se ocupă de ele poezia, literatura etc.; țin de domeniul ideologiei. Deci nu e vorba de o spațialitate picturală specială.

Într-adevăr, pentru mulți pictori, exprimarea spațiului, ca mediu măsurabil în care apar lucrurile, nu este nici pe departe problema principală, și nici măcar o problemă importantă. Avem chiar impresia că în perioadele de *criză* a expresiei spațiale, cum este aceea a Quattrocentoului, cu excepția cîtorva, pe cei mai mulți pictori îi preocupă destul de puțin. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că nu exprimă nici un fel de spațiu. S-ar putea spune chiar, că toți pictorii exprimă întotdeauna o anumită spațialitate, prin simplul fapt că putem deosebi figura de fondul din care ea se des-

²⁸ P. FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 91.

* Spațiul din fața bisericilor creștine rezervat credincioșilor care nu aveau încă dreptul de a intra în biserică. În evul mediu: spațiul înconjurat cu ziduri joase, din fața portalului catedralelor și bisericilor, unde judecătorii tribunalelor bisericești făceau dreptate (N. tr.).

prinde. Însă pictura, care e prin definiție plastică, nu este spațială, în fond, decît prin procură.

S-ar putea afirma că problema reprezentării spațiului, oricare ar fi modul de a-l reprezenta, este trăită, în mod conștient și tehnic, mai ales de pictorii care înțeleg arta ca o imitație sau cel puțin ca o restituire a *naturii*. Pentru cel ce și-a atins scopul în momentul cînd a făcut prezentă o icoană sacră, o zeitate *supranaturală*, ce importanță mai pot avea efectele de profunzime și iluzia volumelor? Principala lui grijă, chiar dacă este sensibil la armonia golurilor și a plinurilor, este fidelitatea față de o concepție religioasă, arta sa este hieratică. Spațialitatea este atunci un surplus. Tot astfel și pentru artizanul care decorează un vas: important este vasul care se *învîrtește*. Ornamentului din arhitectură și, în consecință, mozaicului și frescei, ce le mai pasă, chiar dacă sînt figurative, de volume și de orizont de vreme ce edificiul se află în spațiu? Aurul din fundalurile bizantine exprimă el oare o adîncime? Fără îndoială că e folosit mai ales dintr-o predilecție pentru ornamentul somptuos, vrednic de divinitate. A spune că Fecioara de la Torcello este *în spațiu* nu are un sens limpede; ea este în aurul propriei sale iradiații celeste. Este în aurul bazilicii ei. Să nu ne încredem în ochii noștri saturați de profunzimi în stil italianesc și de plafoane străpunse de ceruri. Poate că avem tendința de a proiecta în pictura ornamentală și hieratică niște date spațiale adeseori exploatate de arta clasică de a străpunge suprafețele. Nu intenționăm, desigur, să identificăm *trompe l'oeil*-ul cu multiplele expresii ale spațiului. Însă o pictură ce refuză să se considere o artă a iluziei (acea *oglinză* a lui Leonardo) și reduce partea de imitație, se va putea dispensa de ceea ce a constituit preocuparea italienilor din

Renaștere²⁹ și, după ei, a clasicilor: *a reda*, în spațiul cu două dimensiuni al tabloului, profunzimea spectacolului. Sau, dacă pictura persistă să joace acest joc, fără a figura totuși obiectele uzuale, cum se întîmplă la unii abstracționiști contemporani, o va face printr-o alegere deliberată a profunzimii ca mijloc de expresie a unui conținut specific.

„Inventatorii perspectivei“ (italiene) nu mergeau să picteze în natură ca impresioniștii, atitudinea lor *naturalistă* fiind numai un aspect al efortului unor umaniști. Doctrina lor nu ținea nici de domeniul senzației, nici de al geometriei ca teorie matematică, ci de al opticii, de o teorie structurală a aparenței. Elaborată treptat de Giotto și mai ales de Uccello, înainte ca Alberti³⁰ și Piero de la Francesca³¹ să fi făcut din ea o teorie normativă, perspectiva, după cum bine spune E. Gilson, nu este altceva decît „extinderea la pictură a legilor opticii, codificată de savanții arabi și transmisă în veacul al cincisprezecelea prin maeștrii la-

²⁹ Această preocupare este a Barocului, în timp ce, pentru Wölfflin, arta clasică se distinge prin gustul pentru compoziția plană: Michelangelo în plafonul Sixtinei, se limitează la o „decorație pur planimetrică“. WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), trad. de Cl. și M. RAYMOND, Paris, Plon, p. 136.

³⁰ *De la statue et De la peinture* (c. 1435, ed. I, 1540), trad. de Claudius POPELIN, Paris, A. Lévy, 1868.

³¹ *De prospectiva pingendi*, de PETRUS PICTOR BURGENSIS, ed. Wintenberg, Strasbourg, 1899, 2 vol., ediție nouă. PIERO DELLA FRANCESCA, *De Prospectiva pingendi*, text stabilit de d-na G. Nico Fasola, Florența, G. S. Sansoni, 1942, 2 vol. — *De Sculptura*, de POMPONIO GAURICO (Florența, 1504, nepaginat, reimprimat la Leipzig de BROCKHAUS, 1886), pare a fi primul tratat imprimat privind acel *costruzione legittima*. Cf. Ignace MEYERSON, *Les métamorphoses de l'espace en peinture. A propos des travaux de M. Francastel*, în „Journal de Psychologie“, oct.-dec. 1953, p. 413. Pentru GAURICO, cf. ediția din 1603 (după IOANNIS AB INDAGINE, *Introductiones*,... Ursellis, Lazari Zetzneri, 1603), p. 362 și urm.

tinii ai secolelor al XIII-lea și al XIV-lea³². Această extindere nu va evolua fără tatonări și fantezie. Efectiv, în ciuda curiozității intelectuale a acestor investigatori care au fost pictorii Renașterii, în ciuda unui anumit spirit științific aplicat de ei universului pictural, putem spune că nu a existat niciodată o pictură reductibilă la optica pură, și nici explicabilă numai prin legile științifice pe care încercau atunci să le respecte.

Se știe cum se prezintă această perspectivă „albertiană”: ea este un sistem unificator al spectacolului. Legile ei se reduc în esență la următoarele: toate liniile (afară de cele paralele cu linia de orizont) fug direct spre un „punct de centru”, sau *punct de fugă*, situat pe acest orizont, în axa privirii³³. Acestui pol îndepărtat al profunzimii îi corespunde, din partea subiectului (ochiul), unicitatea punctului de vedere. Astfel este „piramida lui Alberti”³⁴. Unele experiențe de optică făcute cu *camera oscura* descrisă de Leonardo cit și alte procedee analoage tind să izoleze ochiul în fața lucrurilor, pentru a sesiza strict aparența lor³⁵. G. Sadoul, într-un articol despre *Pictură și Fotografie*, evocă această „adoptare universală a punctului de vedere” care, la începutul veacului al XV-lea, a pus capăt convențiilor anterioare „pentru artiștii din țările cele mai evaluate”³⁶. „Acest punct de vedere, scrie el, vede

³² *Peinture et réalité*, p. 261, unde Etienne GILSON remarcă: „N-ar fi, poate, inexact să spunem că îl admirăm astăzi pe Giotto pentru calități picturale pe care arta sa le păstrase din trecut, adică pentru tot ceea ce, la el, nu era încă virtuozitate în arta de a reprezenta aparențele vizuale, virtuozitate care avea să fie atinsă de Renaștere”.

³³ *De la peinture*, ed. cit., pp. 124—125.

³⁴ *Ibid.*, pp. 105, 108.

³⁵ În legătură cu micile instrumente experimentale inventate mai ales în Renaștere, a se vedea I. MEYERSON, *art. cit.*, p. 410.

³⁶ „Art de France”, nr. 19—20 (1948), p. 10. Articolul este foarte bine ilustrat.

o lume înțepenită, care va fi, patru secole mai târziu, cea înregistrată de Niepce și Daguerre”. Invenția acestora nu constă, efectiv, decât în a face sensibil fondul camerei obscure. Un soi de invenție a imprimeriei, valabilă pentru o imagine produsă de un artizanat optic mult anterior, prin care pictorii, așa cum făceau copiii dinaintea lui Gutenberg pentru texte, puteau încerca să o reproducă prin simpla lor îndeminare.

Dar, această perspectivă unificată, ce se vrea pur vizuală și care pretinde să facă din tablou o oglindă adevărată a naturii³⁷, este o convenție teoretică la care ochiul cel mai bine exersat nu va ajunge niciodată să se supună cu rigurozitate. Nu vom relua aici dosarul deosebiriilor dintre imaginea fotografică și imaginea vizuală. Ochiul nostru nu este o simplă *camera oscura*. Leonardo știa acest lucru. El adaugă perspectivei liniare, care înseamnă diminuarea regulată a dimensiunii obiectelor ce se depărtează de ochi, alte două elemente perspective, în mod vădit rezultate din analiza aparenței vizuale: 1) elementul culoare (înalbăstrirea depărtărilor); 2) flu-ul, acea *vaghezza*, despre care Piero della Francesca vorbea deja în tratatul său: în depărtare contururile se estompează. Leonardo nuanțează și îmbogățește concepția unitară ce triumfa în vremea lui. Uscăciunii sistematice a arhitecturii Alberti, el îi adaugă experiența viziunii sale de pictor³⁸.

³⁷ HELMOLTZ subliniază că, atunci *cînd trecem prin fața unui tablou* (căutînd iluzia profunzimii), fundalurile de peisaj ar trebui, la fel ca în percepția naturii, să se deplaseze în sensul nostru, iar obiectele din prim-plan în sens contrar; ceea ce desigur, nu este cazul. *L'optique et la peinture*, studiu publicat la sfîrșitul volumului: BRÜCKE, *Principes scientifiques des beaux-arts*, trad. din limba germană, Paris, Baillière, 1878, p. 176—6.

³⁸ În *Principes scientifiques des Beaux-arts*, BRÜCKE leagă această *vaghezza*, ca și *prospettiva dei colori*, de fenomenul de iradiere, p. 143. Pentru fenomenul de opalescență, vezi p. 191.

Dar dacă vrem să despărțim în mod mai precis domeniul pictural de cel al opticii și al arhitecturii, trebuie să avem în vedere faptul că pictorii, care spre mijlocul veacului al XV-lea, au citit și aprobat tratatul lui Alberti, un fel de manifest teoretic al perspectivei italiene, sînt departe de a-l fi aplicat cu strictețe. Filippo Lippi, Mantegna, Benozzo Gozzoli, Giovanni Bellini sînt albertieni, dar își iau unele libertăți. Și chiar Piero della Francesca, autorul unei cărți despre perspectivă, este pînă la urmă mai puțin interesat de ea — îndeosebi în capodoperele de la Arezzo — decît de organizarea compozițională. Istoria modurilor de exprimare a spațiului în pictură este mult mai complexă și mai mobilă decît istoria teoriilor optice adoptate de pictori, chiar dacă e vorba de cele mai vădit preocupate de a se adapta realității operelor. Triumful perspectivei denumită italiană vreme de mai multe secole, cu aplicarea ei mai mult sau mai puțin riguroasă, se datorează în mare măsură : a) prestigiului creator al pictorilor care, în veacurile al XV-lea și al XVI-lea, au folosit-o ; b) ideii, repede răspîdită în mediul umanist, că ea ar fi mai adevărată și mai științifică decît oricare alt sistem (și, din acest unghi de vedere, tratate, cum era cel al lui Alberti, au avut un mare răsunset) ; c) academismului, care, generații de-a rîndul, a impus școlilor normele unui sistem ce își baza doctrina fundamentală pe afirmarea unor reguli absolute ale adevărului și ale frumosului. Acești trei factori pot, mai mult mult sau mai puțin, interveni încă în favoarea ei. Dar faptul că artiștii veacului al XX-lea nu scapă nici ei de conștiința istorică, deja răspîdită în rîndurile publicului cultivat, și manifestă un deosebit interes atît pentru perioadele anterioare Quattrocentoului italian, cît și pentru formele de artă ale civilizațiilor îndepărtate, ar fi suficient pentru a situa perspectiva albertiană în relativitatea ei. Perspectiva trebuie, așadar, să stea alături de alte sisteme

expresive ale spațiului, și care nu au avut întotdeauna norocul de a fi expuse, negru pe alb, în tratate speciale. Ce sînt aceste convenții relative la spațiul pictat ? Fără să ne punem problema de a evoca filiațiile și rupturile istorice, le putem inventaria cu titlu de repertoriu :

a) sisteme unificate dar care adoptă o curbura a liniilor de fugă apropiate de periferia spectacolului. În această problemă trimitem la Panofsky³⁹ și la apendicele din volumul *Pictură și societate*, pe care P. Francastel îl consacră în mod special perspectivei. Autorul evocă aici „spațiile curbe” care, în operele lui Fouquet de prin anii 1460, se contopesc cu „perspectiva italianizantă”.

b) „perspectiva verticală”, sau perspectiva de unghi, a lui Panofsky⁴⁰, unde imaginea e centrată printr-o axă verticală de unde radiază, în sus și în jos, niște drepte în evantai. Se găsesc în epoca elenistică (picturile murale de la Boscoreale, sec. I e.n.), exemple de o astfel de perspectivă pe axă de fugă⁴¹.

c) „perspectiva inversată”, despre care se vorbește mult în legătură cu China⁴², și pe care o întîlnim în arta bizantină⁴³. Deși nu întîl-

³⁹ Op. cit., p. 266.

⁴⁰ Op. cit., pp. 265—267.

⁴¹ Cf. de asemenea : MICHELIS, *Esthétique de l'art byzantin*, p. 187 și urm.

⁴² Cf. *L'art et l'homme*, coordonată de R. HUYGHE, t. II : Jeannine AUBOYER, *Les esthétiques de l'Inde et de la Chine*, p. 65 și urm. Autorul notează că la Ajanta (India) orizontul există, ca și în Occident, însă nu există un punct de fugă unic : se poate spune chiar că liniile de fugă sînt practic paralele. Uneori găsim mai multe orizonturi. Pentru China, autorul subliniază că punctul de fugă s-ar găsi pe o linie de orizont plasată în spatele spectatorului. Este adevărat în privința multor reprezentări de mobile, mese etc. Este oare la fel de net și în privința peisajului ?

⁴³ Cf. Oskar WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, München, Druck von Bruckmann, 2 vol., 1924, t. I., p. 168, cf. MICHELIS, op. cit., p. 180.

nim aplicații sistematice de perspectivă inversată la ansambluri compoziționale, și epitetul de *inversată* i l-am dat noi și nu bizantinii, am putea considera, împreună cu E. Grabar, că această reprezentare e legată de teoriile percepției potrivit cărora cunoașterea se operează în lucrurile cunoscute și nu în sufletul care cunoaște ⁴⁴.

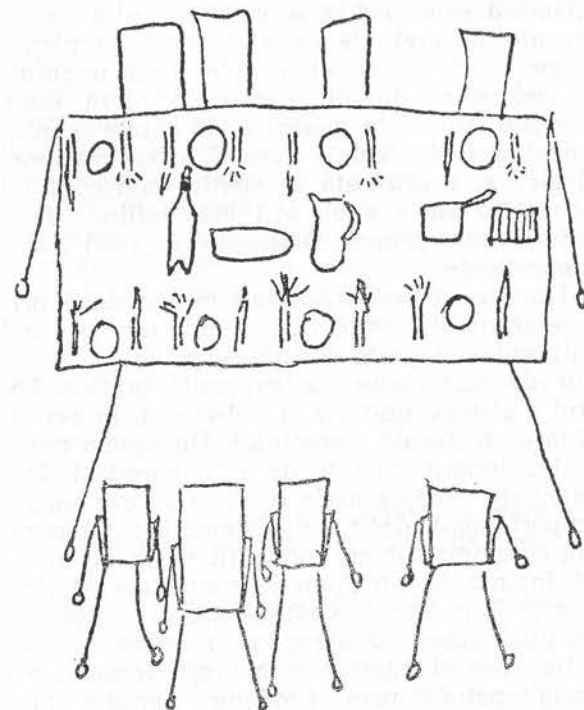
d) toate polisistemele perspectivei, sau sisteme simultaneiste, ce juxtapun obiectele într-o perspectivă proprie fiecăruia, perspectivă lăsată la alegerea artistului care compune tabloul sau, uneori, elaborată de inventatorul de semne simbolice (hieroglife) care exprimă obiectul fixându-i silueta din unghiul *lizibilității* ei optime. Această polivalență perspectivală poate avea prin ea însăși o semnificație, atunci când *spațiile locale* corespund episoadelor succesive ale unei povestiri desfășurată ca pe benzile desenate, sau atunci când un peisaj se desfășoară ca un univers fără sfârșit, așa cum se procedează în *tapiseria de la Bayeux*, într-un peisaj din câmpia sieneză a lui Lorenzetti (1339), sau a lui Starnina (1406), și într-un makemono de Wang Wei (698—759) ⁴⁵. Mai mult încă, în același loc vom vedea clădirile din dreapta pornind spre spate, iar cele din stînga venind în față, așa cum se întâmplă într-un mozaic de la Chora, *Încoronarea Fecioarei* ⁴⁶. Pe o masă sînt reprezentate obiecte diferite din unghiuri diferite, ce le vor fi proprii. Același obiect, cu diferitele lui fețe, va fi uneori reprezentat în mod polivalent. Multiplicarea unghiurilor de vedere simultane, asu-

⁴⁴ Cf. Plotin et les Origines de l'esthétique médiévale, în „Cahiers archéologiques“, fasc. I, 1945, p. 21.

⁴⁵ Aceste trei exemple sînt comparate între ele de Charles STERLING, *La peinture de paysage en Europe et en Chine: parenté d'esprit, contact et emprunts*, în catalogul expoziției *Orient-Occident*, deschisă la muzeul Cernuschi, noiembrie 1958 — februarie 1959, p. 75.

⁴⁶ Cf. MICHELIS, *op. cit.*, p. 219.

pra unui loc sau asupra unui obiect, nu e neapărat o stîngăcie. Uneori poate fi o operație superioară. Felul cum J. Androuet du Cerceau, pe care îl amintește Lapicque, reprezintă un castel, ține de o anumită tehnică proprie arhitectului. Sadoul subliniază pe bună dreptate faptul. Am putea compara felul în care sînt reprezentate obiectele de pe masă într-o *Cină* prerenascentistă (sau în acest desen al unei copile de șapte ani și jumătate: vedem aici farfurii *rotunde* și *căni din profil*), cu epurele



obiectelor reprezentate în desenul industrial, și care comportă, juxtapuse, un plan și un profil. Desenul copiilor și epura descriptivă aparțin unor sisteme absolut diferite ca intenție și e inutil să mai subliniem ce le deose-

bește. Însă perspectiva nu e absentă și singurul lor punct comun este acela că fiecare obiect figurat este luat dintr-un unghi de vedere care îi este propriu, izolat de celelalte. Avem motive să credem că acest unghi de vedere, în *Cina* prerenascentistă, corespunde aparenței obișnuite a obiectului uzual, devenit *imagine generică*, ori aparență generală a acestui obiect (m-am obișnuit să văd farfuria de deasupra mesei, iar paharul în fața mea, din profil: și într-un caz și într-altul distingem mai bine conținutul lor — egocentrismul copilului îl împiedică să se ridice deasupra acestei vederi discontinuizante). Pe de altă parte, în planșa de geometrie descriptivă, cele două unghiuri de vedere, cu direcții ortogonale, oferă două aparențe suficiente pentru a da cotele tehnice morfologiei obiectului. Această structură morfologică este aruncată în spațiul conceput (al geometriei euclidiene), aici ea nefiind decît tradusă optic prin două imagini în mod izolat perspective.

După cum vedem, același sistem de exprimare poate fi pus la punct, într-un fel mai mult sau mai puțin conștient, potrivit nivelurilor de maturitate ale expresiei grafice. Nu totul e sistem, unitar sau polivalent, în reprezentarea picturală a spațiului. Un sistem poate exista, desigur, înainte de a fi teoretizat. Dar atunci sînt toate șansele ca el să adopte un alt comportament decît cel sistematic: tatonant, eboșat, amestecat cu convenții vechi și amintiri, înainte de a fi ajuns la maturitate istorică. Pentru Panofsky, „spațiul-agregat“, precede „spațiul-sistem“. O agregare ar putea fi sistematică, dar el înțelege prin acești termeni expresia spațială prin fundaluri aeriene, prin dispoziția topologică a obiectelor, fără distanță măsurată și fără construcții lineare de structură. Fantezia pictorului, sau uneori logica unei istorisiri picturale, asigură atunci legătura dintre unghiurile de vedere disparate. Mulți pictori contemporani nu construiesc în

mod sistematic spațiul ce-l reprezintă. Nu-i interesează să-i dea o unitate dogmatică. De unde și acele spațialități locale, juxtapuse, divergente ori ambigue care, în figurările lui Picasso, Matisse, Chagall, de pildă⁴⁷, pot surprinde, dar care surprind și mai mult atunci cînd le găsim la Ingres, mai ales în *Baia turcească*, unde figurile din stînga tabloului, și mai ales femeia în genunchi, sînt la o scară redusă, ceea ce implicit trebuia să le împingă într-un plan mai retras, însă ele se află pe aceeași linie cu figurile din dreapta. Chiar și noi, în percepția noastră cotidiană, sistematizăm, mai mult sau mai puțin riguros, percepția spațiului. Nu este oare adevărat că de cîte ori percepem obiecte apropiate în cîmpul vizual, percepția noastră, datorită mobilității globului ocular în orbită, aruncă privirea asupra fiecărui obiect după o perspectivă particulară? Totalul perceput (de către un pictor dotat cu acea viziune largă despre care am vorbit) ar fi polivalent din punct de vedere perspectival, în momentul unei sesizări rapide, cursive, am putea spune *cavaliere*, a diferitelor obiecte. În fapt, există niște grade de sistematizare a imaginilor picturale socotite a fi în stare să exprime spațialități, mai mult sau mai puțin unificate, ale experienței noastre sensibile.

Dovada o constituie însuși Cubismul, care este o sistematizare teoretică a stării de des-

⁴⁷ Un exemplu amuzant de *veduta* ne este oferit de *Bătălia de la Waterloo* (1949, col. part.) de Ch. Lapicque, unde pictorul ne face să vedem dintr-un cerc, ceea ce Napoleon surprinde cu ocheanul lui: englezii. În mod paradoxal, această punctie spațială nu schimbă scara lucrurilor în interiorul cercului. Ocheanul nu mărește nimic. În ansamblu, spațiul este compus la fel ca în maniera tradițională a pictorilor reprezentînd bătălii, dar nu fără umor, Lapicque se servește de transparență și ne face să deosebim cel de-al doilea plan prin primul (calul lui Napoleon). Tabloul e reprodus în J. LESCURE, *Lapicque*, Paris, Galanis, 1956, p. 64.

cumpănire spațială în care se află aparența obiectelor atunci când mișcarea (a noastră și cea a lucrurilor) operează acea dialectică a formei vizibile, despre care am vorbit în legătură cu „informalul”. Cubismul a folosit ca sursă de invenție plastică multiplicarea punctelor de vedere, nu numai juxtapunându-le, dar și *suprapunându-le*. Această ultimă convenție utilizează în felul ei experiențe vizuale limită, îndeosebi aceea pe care o facem în timpul unei mișcări rapide. Ea duce la explozia obiectului uzual, încă prezent, și la reconstituirea lui într-un mod ce-l face de nerecunoscut. Efectul de distrugere a structurilor spațiale, obișnuite în pictură începînd cu Renașterea, e manifest. P. Francastel are dreptate să sublinieze acest lucru. În Cubism ar exista un sistem de distrugere. Un aparat de distrugere a convențiilor anterioare. O voință de infra-sistem. Capacitatea de analiză ce i se atribuie s-ar datora mai ales unei foarte utile fărîmîțări. Ceea ce, în privința spațiului, e cu atît mai interesant, avînd în vedere că această distrugere corespundea unei atitudini net constructiviste a pictorilor⁴⁸ și că în cubism există, datorită atenției acordată formelor (unui fel de divizionism al formelor), un indiscutabil aport stilistic. În pictură, cea mai bună modalitate de a distruge este tot de a construi : dar să nu uităm că problema spațială a cubismului era în primul rînd problema exprimării *volumelor*. Acestea fiind spuse, putem aborda mai direct problema noastră : cum folosesc diferitele modalități de exprimare a spațiului, a spațialității, a volumelor, a distanțelor, a apropierii sau a depărtării, elementele fundamentale ale plasticii picturale ?

1. *Linia* — a) Atunci cînd formează un *contur complet*, linia poate fi suficientă pentru a detașa din fond figura desenată. Acest contur continuu, care încastrează și subliniază forma,

⁴⁸ Asupra acestui punct cf. I. MEYERSON, *art. cit.*, p. 421 și urm.

are aici un rol ce depășește simpla lizibilitate, și sîntem de acord cu Gestaltisti că există un fel de necesitate perspectivală, care e deja de ordin spațial, ca o formă să se detașeze pe un fond.

b) Atunci cînd formează un *contur parțial*, întrerupt de pasaje în valori spre fundal — ceea ce înecă lucrurile reprezentate într-o atmosferă, într-o *vaghezza*⁴⁹ —, linia cedează sursei de lumină rolul expresiv, păstrîndu-l numai în zona de *contre-jour*. Sfericitatea unei suprafețe poate fi lesne exprimată prin valori dacă eclerajul vine dintr-o parte, dar se întîmplă ca volumul, mai cu seamă în cazul unor siluete drapate, să fie exprimat prin linii mai mult sau mai puțin concentrice, așa cum se întîmplă în arta bizantină, în miniatura și în fresca romanică. Exprimarea rotunjimii abdomenului prin linii circulare creează uneori o ambiguitate cu ornamentul. Să mai adăugăm că desenul care încastrează și subliniază forma * cît și atenția acordată distanțării formelor între ele, exprimă nu numai autonomia obiectului desprins din fundalul său, dar eliberează în *plan* suprafețe ne încastrate, și care corespund din punct de vedere formal cu ideea de vid spațial. Fiecare formă, „ca să respire”, trebuie să nu fie prea înghesuită de vecinele ei : are nevoie de „spațiu”.

c) Atunci cînd linia nu e contur de obiect, ea poate forma o tramă spațială compusă mai ales din drepte fasciculate, fuziforme sau în evantai. Astfel, într-o manieră mai mult sau mai puțin geometrizantă se construiesc perspective sau domenii spațiale, așa cum întîlnim

⁴⁹ Pentru ca într-un tablou estomparea liniilor să exprime profunzimea, trebuie să existe un contrast între precizia conturului obiectelor din primul plan și cea *vaghezza* din fundal. Dacă totul este flu, ne reîntoarcem la aplat, după cum se întîmplă adeseori la impresionisti și la Bonnard.

* În original : *le sertî*. (N.tr.).

la Erni sau la mulți alții, cât și, uneori, la Vieira da Silva. Alteori, în unele grafisme ornamentale și „abstracte“, ansamblurile lineare, grosimea variabilă a liniilor, faptul că sînt mai mult sau mai puțin apăsate, ceea ce am putea numi valorația liniei, instaurează niște diferențe între *aproape și departe*. Este cazul lui Hartung.

2) Cît privește *valorile*, unele par efectiv că trec în față, altele par a se retrage. Zonele foarte luminate cît și cele foarte umbrite pot, amîndouă, în funcție de contextul lor, veni în față, dar niciodată împreună în același tablou. Orice valoare de *contre-jour* plasează porțiunile umbrite în față, iar pe cele luminate în spate. Însă un ecleraș direct va avea efectul contrar. Umbra purtată este o indicație sigură că un „corp care dă umbră este mai aproape de sursa luminoasă decît cel ce o primește“⁵⁰. Cu alte cuvinte, regula foarte veche, aplicată sistematic de Seurat: clar pe sumbru, sumbru pe clar, printr-un efect de suprapunere a planurilor reprezentate, instaurează relații de ordin spațial între diferitele elemente. Această iluzie a adîncimii prin contraste de valori este foarte obișnuită în cazul picturii în straturi: Utrillo profilează un frunziș întunecat pe un fundal de zid alb (*contre-jour*) sau albul unui acoperiș plin de zăpadă pe un fundal de cer întunecat. În *Masacrele de la Chios*, Delacroix își desfășoară astfel planurile în valori: cel mai depărtat, cerul luminos; în fața acestui cer, orizontul întunecat și peisajul insulei (în depărtări); detașîndu-se pe acest peisaj, în *contre-jour*, (valori puternice), este scena principală, ale cărei personaje, cît și solul din prim-plan primesc parcă lumina din față, așadar, deschis pe închis. Valoarea cerului și cea a solului (porțiunea de sus

⁵⁰ HELMHOLTZ, *L'optique et la peinture*; studiu publicat la sfîrșitul volumului: BRÜCKE, *Principes scientifiques des beaux-arts*, p. 179. Autorul acordă un loc important eclerașului razant, deci *reliefului*, în exprimarea spațiului.

și cea de jos a tabloului) sînt în mod sensibil egale. În peisajul chinezesc, jocul acesta constituie aproape o regulă: virful unui munte se profilează net pe cer, dar poalele lui sînt înecate într-o brumă clară, și pe această valoare clară se detașează un nou plan, și așa mai departe.

3) În privința *culorii* am semnalat înalbăștrirea depărtărilor, atît de scumpă lui Leonardo, cît și scăderea tonului (cu excepția unui orizont în *contre-jour*). Contrastele de culoare mai puternice merg, în prim-planuri, cu contrastele de valori și cu precizia liniilor. Totuși am putea lesne întîlni în peisajul olandez, de pildă, la Van Goyen, depărtări aurii și calde. E adevărat că aceste tablouri tind spre *camaïeu*, dar și la moderni am putea găsi fundaluri (poate chiar „depărtări“) roșii și prim-planuri albastre. În această privință amintim articolul lui Ch. Lapicque⁵¹, unde autorul opune pictorilor (de la Van Eyck la Cézanne) care au respectat legea depărtărilor albastre, o listă întregă de plasticieni (mulți dintre ei tapisieri sau ceramiști, dar și Dufy, Bonnard și Matisse) care au inversat ordinea academică. Desigur că știința, de cînd E. Brücke a explicat fenomenul de opalescență⁵², pare să dea dreptate lui Leonardo și tradiției sale. Am vorbit deja, în legătură cu culorile, despre acest fenomen. Atmosfera, mediu tulbure, are comportamentul opalului, albăstriu pe fond negru, roșcat în transparență. Luminat de sus, un peisaj va avea zonele cele mai îndepărtate albăstrii, însă același peisaj, în apus de soare (luminat de departe) mai ales dacă e ceșos, va fi auriu. În orice caz un pictor, chiar dacă a constatat perceptiv această contingentă optică, e liber să o accepte sau nu. Unii o utili-

⁵¹ *La couleur dans l'espace, Formes de l'art, formes de l'esprit*, în „Journal de Psychologie“, nr. 1—2, p. 106 și *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, Paris, Grasset, 1958, p. 277.

⁵² *Des couleurs...*, p. 112 și urm., mai ales pp. 119—120.

zează într-un fel absurd, făcînd să bată în albastru obiectele plasate în fundul unei încăperi. Ceea ce îl interesează pe colorist sînt raporturile dintre culori în planul tabloului, independent de relațiile pe care el simte că acestea le au cu efectele de profunzime. Și putem spune despre culori că, deși unele „vin în față” în raport cu altele, ele nu constituie elementul plastic cel mai potrivit pentru a crea pe o suprafață efectul de „adîncime”. Faptul explică în parte puțină importanță acordată efectelor de profunzime de decoratori, de miniaturişti și de toți pictorii culorii pure, cum sînt foviștii, Matisse, Delaunay și atîția alți contemporani. Astfel vedem coroborată ideea că, dacă pictura este în primul rînd un asamblaj de culori într-o aparență luată drept scop în sine, expresia spațiului este departe de a fi preocuparea ei majoră.

Trebuie să mai adăugăm că reprezentarea figurată a locurilor (chiar și aceea foarte simplificată și redusă la un grafism schematic) e în stare să indice, dacă nu să exprime, spațiul. O casă are, prin definiție, dacă nu prin desen, un volum. L. Degand afirmă că orice reprezentare spațială trece prin această inteliecție a obiectelor și prin deprinderea noastră de a le distribui într-un anumit raport unele față de altele. E adevărat în cazul multor opere pentru care reprezentarea spațiului nu e decît o problemă minoră. În privința celorlalte, mijloacele înseși ale picturii sînt cele ce se străduiesc să redea spațialitatea.

Oricare ar fi sistemul de expresie spațială pus în aplicare de pictor, acesta folosește cu mai multă sau cu mai puțină abilitate cînd liniile, cînd culorile, cînd valorile, cînd logica figurativă, și toate după bunul plac al fanteziei sale, pentru a corecta adîncimea prin avansare și *vice-versa*. Tabloul lui trebuie să „țină pe perete”. Și chiar dacă arta sa excelează prin „a sparge o suprafață”, el va trebui să respecte cît de cît asamblajul de forme în planul în care compune. Ceea ce vine în față este echili-

brat de ceea ce pornește spre spate, și putem spune că spațiul figurat de pictor, indiferent de sistemul său de exprimare, înseamnă nu numai *spărtură*, dar și *umflătură*, „relief”. Culorile asamblate se dispun dintotdeauna într-o grosime pe care o dau prin jocul lor, planului tabloului. Un pictor abstract care ar voi să evite orice fel de evocare a adîncimii, nu scapă nici el de această grosime aparentă, de această spațialitate a planului pictat. Problema va fi reluată atunci cînd vom vorbi despre arta abstractă.

B. Exprimarea mișcării

A exprima mișcarea în imobilitatea imaginii plastice este o problemă nu fără legătură cu aceea a exprimării unui spațiu și a unui volum, în planul tabloului. Am subliniat deja fixitatea imaginii pictate. Totuși, pictorii au căutat întotdeauna, mai mult sau mai puțin în funcție de epocă, să exprime mișcarea. S-ar părea chiar că această preocupare a fost mai constantă decît aceea a exprimării spațiului. Dar și mișcarea are aspecte multiple, diferit exprimate după școli și pictori.

Fie că este mișcat, fie că se mișcă, obiectul, în aparența deplasării sale, prezintă întotdeauna probleme de echilibru și, în cazul viețuitoarelor, o anumită artă de a utiliza dezechilibrul în favoarea mișcării. Astfel, deosebirea, surprinsă perceptiv, dintre trăsăturile statice ale formei concepute (de pildă, balanța în punctul ei zero) și aparența actualmente perturbată a aceluiași obiect ar fi o condiție a captării mișcării într-o imagine fixă. În acest caz s-ar putea crede că expresia mișcării este legată întotdeauna de figurarea unui obiect în mișcare. Vom vedea că nu este așa. Pe de altă parte, materia picturală ca atare (fie că se încearcă sau nu să se exprime prin ea o mișcare) poate fi ușor perturbată de tușă, poate fi animată de ea. Atunci nu mai e vorba de o mișcare evocată sau sugerată, ci de o mișcare ope-

ratorie înscrisă în urma pe care o lasă. Interferența acestor două categorii de mișcări în pictură (una este iconică, cealaltă tehnică) produce uneori confuzie în momentul când se trece la analiza mișcării într-un tablou.

1) Așadar, de cele mai multe ori, în pictura figurativă, ființele, oameni sau animale, schițează *gesturi* îndeajuns de precise pentru a face inteligibile deplasările și acțiunile lor. Astfel, acele femei la plajă ale lui Picasso, dansatoarele lui Degas sau ale lui Toulouse-Lautrec, fără să mai vorbim de caii lui de curse, de magistrații lui Daumier, de caii lui Géricault (un pictor care se interesează de cai trebuie să manifeste un interes deosebit pentru expresia mișcării). Printre subiectele în care *predomină mișcarea*, amintim bătăliile (Uccello), muncile cîmpului (Bruegel), alături de răpirile Europei și alte răpiri (Rubens : *Fetele lui Leucip* atîrînd cu toată greutatea lor în brațele răpitorilor), înălțările la cer ale Fecioarei (levitații mistice, exterioare experienței trăite), ca să nu mai pomenim de divinitățile și de făpturile zburătoare din plafoanele rococo. Acestor zboruri, a căror fiziologie specială este de a exclude în general orice efort, li se opun căderile lente și realiste ca în Coborîrile de pe cruce (van der Weyden, Rubens), căderile vertiginose, cum este *Căderea lui Icar* (schița lui Rubens, Muzeul din Bruxelles), prăbușirea păcătoșilor în focul cel veșnic, ciorchinii de trupuri îmbrîncite în hăuri, ca, de pildă, în *Judecata de apoi* din Capela Sixtină. Mers, dans, levitație, cădere. Mai este și acea *Suzană ieșind din apă* văzută de Tintoretto (Muzeul din Viena), apoi Fecioara în patimi, leșinată în brațele unui sfînt (Grünwald, Muzeul din Colmar), toți acei oameni hohotînd de rîs, care mănîncă și chefuiesc (Jordaens) : cu toții au în comun acele atitudini, gesturi ori expresii oprite într-un moment de dezechilibru și parcă suspendate, implicînd în mintea spectatorului terminarea virtuală a mișcării indicate și, prin

urmare, sugestia că se mișcă. Lucrul e valabil și în cazul obiectelor naturale care se mișcă efectiv : cascade, jeturi de apă, valurile mării, crengi îndoite. „Pentru a figura vîntul, scria Leonardo, în afară de încovoierea crengilor și răsucirea frunzelor la apropierea lui, veți reprezenta și nori de pulbere fină amestecați cu aerul turbure.” Este oare suficient să oprești în plin zbor gestul modelului, la fel cum înțepenește dintr-o dată imaginea unui film oprit brusc, pentru a exprima pictural mișcarea ? În legătură cu această tehnică figurativă, să remarcăm că excesul de estetică al unei poze (care devine atunci „poză plastică”, adică oprită *pentru* a fi admirată) răpește atitudinii încărcătura ei de mișcare. E uneori cazul lui David, ale cărui *Sabine* sînt desigur răpite, dar pe care solemnitatea „romană” le pietrifica întrucîtva. În pictura proastă a „pompieriștilor” obsesia „atitudinii frumoase” îl face pe pictor să uite că a *fixa o mișcare* este ceva contradictoriu și că orice atitudine, dacă este un gest suspendat, nu poate fi înțeleasă și simțită decît în ansamblul mobil în care se plasează.

2) Însă mișcarea poate fi exprimată și prin semne gestuale proprii, prin semnale indicatoare, mai bine spus. În miniatura medievală, arătătorul întins (în extraordinara agitație atît de bine redată în broderia la Bayeux) indică o direcție atît pentru acțiunea ce se desfășoară (dușmanul e pe aproape, atacăm), cît și pentru spectatorul care trebuie să *citească* și să înțeleagă. Căderea, lăsarea în voia greutateii (fie că e vorba de Coborîri de pe cruce, de puneri în mormînt sau de *Marat* al lui David) sînt adeseori indicate prin verticala unui braț atîrînd. Și multe levitații sînt conduse de cîte un deget ridicat, polarizînd, am spune, arabescul formelor și orientînd contorsiunile personajelor. Există aici, fără îndoială, o limită a expresiei picturale : aceasta riscă să se supună unor reguli ale mimării ce aparțin artei teatrale. Manierismul nu evită nicidecum primej-

dia. Se utilizează din plin acel soi de limbaj gestual pe care orice societate și-l oferă : da-ul, nu-ul, aici și acolo, acolo sus, acolo departe, exprimări ale localizărilor spațiale (*ubi, quo, unde, qua*) — cit și exprimarea mimată a actelor și a sentimentelor : a se ruga (mâini împreunate, brațe în cruce), a proteja (Fecioara Maria își deschide larg mantia), a interceda (prin lacrimi), a implora (*Thétis* a lui Ingres), a osîndi gestul lui Iisus în *Judecata de apoi* a lui Michelangelo), a condamna la moarte (gestul de a întoarce în jos degetul mare), a se teme, a fi fericit etc. ... și iată-ne ieșind din expresia specifică a mișcării pentru a intra în aceea a emoției : de pildă mimica pudoarei surprinse, la Fragonard, sau a pudoarei senine, o mînă la piept, în multe *Madone* și în *Venus* a lui Botticelli ⁵³.

3) Dealtfel, reduse la o formă abstractă și simplificată, anumite gesturi se pot transforma în semnale grafice (analoage cu acelea de pe panourile rutiere.) Dar atunci cînd Paul Klee plasează în mijlocul tabloului său o săgeată neagră indicînd, cu sau fără intenție, o direcție (de pildă : *Loc interzis*, 1922, cat. 70, ori *Cuceritorul*, 1930, cat. 142), el reușește să nu iasă din pictură. Pictogramele, schemele explicative și toate felurile de semnalizări vizuale pot utiliza aceste morfeme ale mișcării și direcției. În această privință ele constituie niște limbaje grafice de tip „reprezentativ“. Vom examina prin ce participă pictura, care înainte de a fi un

⁵³ PAILLOT DE MONTABERT, în a sa *Théorie du geste* (1813) deja citată, afirmă că „gestul este cel mai puternic mijloc de expresie“ (p. 31), mai puternic decît expresia feței ; el distinge gesturile sau semnele individuale și „semnele generale ale limbii universale“, apoi „gesturile naționale“ (datorate climatului, temperamentului, moravurilor, dar inteligibile pentru un străin) și „gesturile de instituție“ — „semne care au o semnificație ideală și convențională pentru unele popoare și care, formînd un limbaj exclusiv, pot fi îninteligibile pentru alte națiuni“ (p. 52).

limbaj este construcție și operă, la această semantică a formelor.

4) Nu ne vom despărți de modalitățile de exprimare a mișcării prin referința, mai mult sau mai puțin figurativă, la gesturile și atitudinile trupului, notînd că acesta poate prezenta, într-o oarecare măsură, chiar în statica sa, mișcarea potențială. Raporturile dintre mișcare și grație au fost de multe ori subliniate. Sînt numeroase acele siluete de femei în repaus care păstrează în linia lor schița mai multor gesturi posibile. O atitudine molatecă păstrează parcă în ea urma mișcărilor făcute pentru a se culca. Altele, cum este *Odalisca* lui Ingres, îmbină complexitatea pozei cu simplitatea liniilor generale. Unduirea șoldului acelor Fecioare cu Pruncul, din secolele al XIV-lea și al XV-lea, amintește oarecum de acea *tribhanga* din India (tripla flexiune a corpului, mai ales a celui feminin) ⁵⁴, și atunci mișcarea nu este numai a trupului care o schițează (sau o acuză, prin unele contorsionări excesive), dar și „mișcarea“ liniei frînte care îi schematizează atitudinea. Ne dăm deja seama că linia, și, în sens mai larg, așa numitul *arabesc*, ca traiectorie oferită privirii noastre, va putea simboliza mișcarea.

5) Exprimarea prin *frîngerea formelor* este încă tributară figurării obiectelor mobile, dar se arată a fi mai specifică picturii. Această tratare analitică a obiectului în mișcare, practică îndeeobi de Cubism, se reduce la două modalități principale :

a) Se reprezintă juxtapuse unele fețe ale obiectului care n-ar putea fi niciodată văzute din același unghi, adică în același timp. Se tinde la multiplicarea fațetelor acestor suprafețe simultane. Alteori, în reprezentarea chipului omenesc, fața și profilul sînt integrate în aceeași formă.

⁵⁴ *L'art et l'homme*, t. II, p. 8, multe exemple în sculptură și detaliul unei picturi murale din camera I de la Ajanta.

b) Se reprezintă într-un câmp simultaneist, desfășurate ca pe o peliculă, am putea spune, pozițiile succesive ale unui corp în mișcare, aceste poziții reducându-se de multe ori la esențial, precum în *Cățelul ținut în lesă*, de Giacomo Balla (1912), sau *Nud coborînd scara*, de Marcel Duchamp⁵⁵.

Caracterul ambiguu al punctelor de vedere multiple, suprapuse sau juxtapuse, fără a se urmări fuziunea imaginilor care rămân despărțite, ne întoarce la experiența perceptivității obiectului care se învîrtește; se creează astfel un sistem de exprimare a mișcării al cărui artificiu pe plan pictural și înrădăcinare în experiența cotidiană le simțim deopotrivă. Există aici o legătură posibilă între mișcarea obiectului reprezentat și fanteziile ce ți le îngădui atunci cînd transpui pe pînză (din motive ce pot fi pur și simplu plastice) o parte a obiectului.

6) Forma obiectului, în loc să se dividă în stările ei succesive, poate fi prinsă, ca într-o materie cleioasă, în propria ei mișcare, suferind astfel o deformare tipică. Volumul nu este rupt, ci răsucit, cum e de pildă la Soutine. E de remarcat că o prea mare precizie a formei riscă să excludă senzația de mișcare. Nu ne putem împiedica în acest caz, să atribuim structurii obiectului, ceea ce ar trebui să aparțină numai aparenței accidentale. La Soutine, doar expresivitatea plasticii salvează anumite tablouri de o deformare caricaturală. Verticalele moleșite ale caselor tirite de mișcarea pastei ne pot face să regretăm prezența figurativului acolo unde „pictura pură” reușește să exprime esențialul. Și asta pentru că orice deformare apare încremenită atunci cînd forma rămîne puternică. În acest sistem de exprimare a mișcării prin deformarea a ceea ce se mișcă, mobilitatea pare a

⁵⁵ Cu o bogăție plastică ce produce un fel de tumult al formelor, Lapicque folosește același procedeu în pinze precum *Cursă cu obstacole* (1949), San Francisco) sau *Regatele* (1951, Col. Galanis).

nu putea fi evocată decît cu condiția estompării liniilor constitutive ale formei. Obiectul este alungit în sensul contrar mișcării lui (afară de cazul cînd pictorul vrea să indice că o forță internă îl împinge înainte).

7) Ambiguitatea formei care se mișcă poate merge pînă la *bruiiaj*, prin trăsături orientate sau nu. Atunci cînd A. Masson scrie că trebuie „pictate niște forțe”⁵⁶, merge el oare pînă la a pleda pentru bruiiajul coloristic al formelor? „Toate corpurile sînt niște traiectorii”, scrie A. Masson (ceea ce e exagerat): el vrea să le simțim prinse în mișcarea lor și, în acest scop, să fie degajate din „spațiul posesiv” al cadrului, evitînd de a veni în forță pînă la marginea tabloului. Oricum ar fi acest nou și ciudat raport dintre spațiu și mișcare, o formă poate sugera că se mișcă, prin contururi *tremurate* și printr-un anumit efect de sclipire, asupra căruia ochii, ezită să se fixeze. Forma, îmbogățită prin adăugarea tuturor acelor poziții apropiate pe care le primește, trebuie, ca să spunem așa, să se multiplice asupra ei însăși pînă la „deformare” sau chiar pînă la dizolvare. Renoir, nu numai în picturile sale, dar și în desene oferă un faimos exemplu de *animare* a formelor și a conturului lor printr-un bruiiaj luminist. Impresioniștii, în general, procedează la fel. Tot astfel și numeroși impresioniști abstracți de astăzi, precum Lapoujade⁵⁷. Van Gogh, prin fragmentarea și mai ales prin *orientarea* tușei, asigură trecerea unei forme dinamice prin figurarea ușor bruiată a obiectelor statice.

Toate tehnicile tușei fragmentate imprimă o sclipire mai mult sau mai puțin voită aparenței pictate. Manessier, Bazaine oferă în acest sens exemple frapante. Cel mai concludent este

⁵⁶ *Plaisir de peindre*, Nice, La Diane Française, 1950, p. 169. *Mouvement et métamorphose*.

⁵⁷ În cartea sa *Les mécaniques de fascination*, Paris, éd. du Seuil, 1955, LAPOUJADE deosebește cu subtilitate animația și mișcarea, pp. 61—62.

negreșit exemplul lui Mondrian, a cărui *plastică-pură* opta cu tot dinadinsul pentru statica formelor. Însă în ultimii ani ai vieții, la New York, atunci cînd a atenuat, dacă nu a revocat, dogma picturii statice, el a regăsit, în *Victory Boogie-Woogie*, o expresie picturală a mișcării. Mai puțină uscăciune în rectitudinea liniilor, un ușor bruiaj dau acestei pînze o scînteiere discretă, o „animație“.

8) Iată acum utilizarea deliberată a jocurilor optice pentru a crea iluzia că formele se mișcă. Vasarely, în tablourile și în tapiseriile lui în alb-negru, propune forme voit aride, însă calculate în așa fel încît să se schimbe sub privirile noastre. Și cu toate acestea, de cele mai multe ori, tot trebuie să ne mișcăm puțin în fața lor. De asemenea, pictînd niște scînduri cu trei laturi și lipindu-le una de alta pe tablou, se obțin efecte ciudate care, și ele, presupun o anumită doză de ingeniozitate optică: tabloul se schimbă pe măsură ce treci prin fața lui⁵⁸. Se deschide astfel calea unor procedee extra-picturale: s-au văzut pictori *montînd* tablouri mecanice ori electrice, în care formele se mișcau. Mai e oare nevoie să subliniem că asemenea automate, fie că sînt sau nu decorative, nu exprimă pictural mișcarea, prin însuși faptul că se mișcă.

9) Însă pictorul este adeseori atent la formele specifice ale mișcării. După cum am văzut, este cazul lui Dubuffet și al tuturor celor care înscriu în pastă *urma gestului*. Parafele lui Mathieu exprimă mult mai mult decît simpla mișcare a mîinii lui, și evocă traiectorii imaginare. Forma unei mișcări nu este altceva decît traiectoria unui mobil. Este o linie pe care ochii nu o interpretează decît datorită memoriei. Și putem despărți, în abstract, traiectoria de mobil, uitîndu-l complet pe acesta în favoarea

⁵⁸ Cum se întîmplă în *Patru mișcări-contrapunct* de Jacob Agam, expusă la I-a Bienală de la Paris în 1959, *Catalog*, Planșa 1.

traectoriei. Elicele lui Robert Delaunay nu sînt încă abstracte: o elice trebuie, desigur, să se învîrtească. Dar acele *Ritmuri circulare* și *Ritmuri fără de sfîrșit*, oare nu exprimă ele mișcarea tot apelînd la memoria noastră, cu toate că ochiul trebuie să se miște docil și să parcurgă tabloul pentru a urmări ritmul? Deja anumite miniaturi irlandeze complica împletiturile pînă la crearea unui sentiment de neliniște: și asta deoarece chiar formele anumitor elemente ornamentale sînt aici forme ale mișcării. Este interesant de remarcat că aceste forme tip ale mișcării au anumite caracteristici comune. De cele mai multe ori sînt *curbe*. Au oarecare relații cu obiecte precum *valurile*, *volutele* ori *spiralele* fumului sau chiar cu rotunzimea unor gesturi.

Fapt e că în orice linie abstractă, fie că se închiide asupra ei însăși sau că traversează dintr-o singură trăsătură tabloul, putem simți traiectoria unui mobil, chiar dacă acesta lipsește din reprezentare. Nu se poate tăgădui că percepția noastră despre curbe a evoluat istoricește de cînd avem experiența vitezelor mari. Perspectiva oamenilor din trecut putea fi *cavalieră*, a noastră mai este și *aviatoare*. Ei vedeau zburînd săgeata sau pasărea, însă niciodată n-au ajunsă să traverseze, în felul săgeții sau al păsării, o lume în care obiectele încep să fugă „lăsînd urma culorii lor“, într-un fel de elongare spațială translativă. Observația, care nu e nouă, trebuie să fie luată în considerare atunci cînd se judecă istoricitatea schemelor grafice expresive, despre care vom mai vorbi. Euforia și beția vitezei, satisfacțiile ce ni le oferă viteza, se exprimă prin traiectorii⁵⁹ sau prin „urme de gesturi“ care, pentru cei din trecut n-ar fi fost decît contururi de obiecte.

10) Această formă a mișcării, concepută ca traiectorie, are o însemnătate atît de mare în

⁵⁹ De pildă în remarcabilul *Projet pour le Palais de la Découverte* (1937) de Robert Delaunay.

sensibilitatea noastră, încît multe raporturi formale, care nu sînt nicidecum niște traiectorii, vor fi parcurse de noi vizual și simțite ca exprimînd o *deplasare*. Astfel sînt de multe ori *arabescul* și ceea ce numim noi „mişcarea compoziției“. Nu mai este vorba de linii sau de fascicule de linii, ci de *valori înălțuite* (deschis pe închis ori invers), îndeajuns de continue pentru a constitui un fel de *cale* traversînd tabloul. Marcelle Wahl, care conexează mișcarea, „răspîdită în opera de artă și adevărată legătură între părțile ei“, cu emoția resimțită de pictor sau emanînd din pictură⁶⁰, relevă prin numeroase exemple „frapantele continuități“ ale liniilor esențiale sau ale înălțuirilor de valori. Schițele pregătitoare pentru *Odalisca* lui Ingres arată foarte bine cum ajunge pictorul la „unitatea de mișcare“ (p. 20) care constituie și unitatea compozițională a lucrării sale. Diferitele arabescuri sînt studiate în formele lor proprii, concentrice (în general rupte), forme de S și de 8, orizontale ori verticale, forme de bucle, cu prelungirea uneia din ramuri (cum sînt acele *Venus* ale lui Tițian) etc. Nu o vom urma totuși pe autoare atunci cînd face distincție între „mişcare «imobilizată», de natură abstractă, de esență muzicală“, și „mişcarea «în plină mișcare», dinamismul, concretul, care corespunde realității“⁶¹. Desigur, Delacroix nu „se mișcă“ la fel ca Poussin, dar aceasta ține mai puțin de repartiția arabescurilor, decît de atitudinea corporală luată de modele. Nici Poussin nu scapă de ceea ce am afirmat noi despre „pozele plastice“ și despre excesul lor de estetism. În afară de asta Delacroix lasă să se vadă mișcarea propriei lui mîini, în timp ce Poussin, ca și David

⁶⁰ *Le mouvement dans la peinture*, Paris, Alcan, 1936 (ed. a II-a, P.U.F., 1955), p. VII la 12. Vom încerca mai încolo, fără a ne referi la exprimarea mișcării, să considerăm *expresivitatea* emoțională a formelor pictate. Emoția, ca „mişcare sufletească“, ni se pare exterioară prezentei probleme.

⁶¹ *Ibid.*, p. 112.

sau Ingres, are grijă să o ascundă. Aici nu este atît vorba de exprimarea mișcării prin forme (atitudinile trupului sînt esențiale), cît de *manneră*. Delacroix caută vibrația coloristică, acolo unde ceilalți vizează austeritatea unor raporturi mai surde, printr-o materie netedă.

În fond, expresia mișcării în pictură se operează îndeosebi prin următoarele mijloace :

1 *Ruperea profilurilor* unui obiect sau a unei forme, și juxtapunerea stadiilor sale succesive.

Bruiajul formei prin *tuse orientate*, forma trebuind să fie îndeajuns de puternică pentru a nu dispărea în acest accident.

3 *Efecte optice* datorate mai ales fenomenelor de *sclipire*.

4 *Deformarea conturului* sau a volumului aparent al unui obiect prin forțe presupuse a acționa asupra lui.

5 *Figurarea* (care poate fi într-o oarecare măsură vagă) a *traiectoriilor*, sau forme caracteristice ale mișcării, și recunoscute ca atare de ochii noștri ; *arabescul* putîndu-se prezenta, într-un mod mai general, ca un fel de *traiekt* al valorilor, în compoziție.

6 *Urmele gesturilor*, care sînt nu atît niște tuse animînd pasta, cît un fel de *traiectorii* ale mîinii parcurgînd tabloul.

Mimicile, figurarea suspendată a obiectelor, aparțin imageriei picturale și rămîn mijloace mult mai puțin specifice. Este clar că, foarte adesea, atitudinile corporale nu sînt altceva decît alibiul figurativ al arabescului, acesta fiind de fapt principala preocupare a artistului care, pentru nevoile compoziției, merge pînă la a orienta gesturile și atitudinile într-un sens irealist. Astfel, în multe decorații romanice sau post-cubiste trupurile, supuse normelor cadrului, suferă torsiuni cu totul speciale.

Raporturile dintre mișcarea aparentă și compoziție ne fac, în sfîrșit, să recunoaștem o anumită sugerare a mișcării prin rapelurile de forme pe care André Lhote le numește cu îndrăz-

neală „rime plastice“⁶². În fapt, tocmai aceste rapeluri sînt cele care asigură ceea ce numim uneori *ritmurile* unui tablou. Nu există ritm decît atunci cînd o mişcare e dezvoltată în timp, însă contemplarea unei picturi se desfăşoară după nişte contrapuncte formale, corespunzînd cu ceea ce i se cere a fi cel mai puţin imitativ în exprimarea mobilităţii. Formele „îşi răspund una alteia“, joacă, se opun şi se înlanţuie. În aşa măsură încît imobilitatea materială, asupra căreia am insistat, prezintă o animaţie, care este atît în funcţie de compoziţia plastică, cît şi de sensibilitatea noastră atunci cînd percepem formele pictate : nici o pictură, afară dacă nu este foarte proastă, nu scapă de această *mobilizare mentală* a formelor care se cheamă una pe alta.

C. Despre exprimarea altor citorva elemente

În afară de spaţiu şi de mişcare, pictura s-a străduit să exprime multe alte elemente exterioare propriei ei materialităţi colorate. Vom cita, fără a avea pretenţia de a fi exhaustivi :

1) *Transparenţa*. Nu vom reveni asupra efectelor de transparenţă pe care pictura în ulei — mai ales prin tehnica glasiului şi, în general, atunci cînd e practică în straturi suprapuse, froiuri şi „lăsări“ — este deosebit de aptă să le realizeze, fie că este vorba de nişte efecte de văluri, cum sînt acelea care ating uşor nudurile lui Baldung (*Vanitatea*) şi mai ales ale lui Cranach (*Judecata lui Paris*)⁶³, fie de ceea ce putem numi transparenţa intimă a unei culori : carnaţei opulente obţinută pe fond roşu etc. Dar nu s-a aşteptat uleiul pentru a se exprima suprapunerea de ecrane diafane. Într-o pictură murală (în tempera), tot atît de veche ca şi

aceea din *martyrium*-ul de la Ternant (Rhône), efectele de transparenţă ale vălurilor Fecioarei sînt obţinute la fel ca în miniaturile epocii, numai prin ingeniozitatea liniilor⁶⁴. Se pare că la fel ar fi fost făcute şi vălurile tinerei dansatoare pictată în *Mormîntul Lupoaicelor*, de la Tarquinia (bărbatul, de culoare închisă, este conturat printr-o singură linie neagră, femeia este, în mod ciudat, desenată prin două linii, una de culoare ocru, cealaltă neagră, suprapuse liber ; să fie oare vorba de o repictare ? dar culoarea cafeniu deschis a trupului este aceeaşi cu a pliurilor vălului din jurul lui, ceea ce scade din transparenţa ansamblului). La Ravenna, în baptisterii, te uimeşte îndemînarea cu care mozaiştii reuşesc să exprime transparenţa apei în care Iisus îşi cufundă picioarele. Considerînd-o prin efectele ei expresive, tehnica mozaiştilor este mai aproape de impresionişti, de Monet, atît de sensibili la strălucirea apei, şi de poantismul „amestecurilor optice“, decît de fresca medievală, fără să mai vorbim de Ingres. Culoarea obiectului, văzut în transparenţă, pierde din intensitate, fiind cu cîteva tonuri mai deschisă (cazul transparenţei lăptoase), ori îşi schimbă tenta (în apă, în general, tentele sînt mai reci) ; un glasiu pe fond întunecat se „răceşte“, dar se încălzeşte pe un fond deschis (opalescenţa stratului pictat). În apă, *conturul* obiectului apare tremurat sau deformat prin *forma* reflexelor suprafeţei. Un obiect transparent (sticlăria în natura moartă olandeză) apare pe un fond

⁶² *Traité du paysage*, p. 29.

⁶³ Cît şi surprinzătorul costum al acelei Venus din *Judecata lui Paris* de Nicolas Manuel, de la Muzeul din Basel.

⁶⁴ Picturile de la Ternand, recent descoperite (şi care nu sînt menţionate în frumoasa lucrare a lui L. REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, deja citată), datează fără îndoială din prima parte a veacului al IX-lea. Sînt foarte degradate. Apariţia în occident a muselinelor (voalurile de Mossoul oferite lui Carol cel Mare împreună cu alte daruri bogate, de către Califul din Bagdad) îi impresionase probabil pe pictori. A se nota că secretele de fabricaţie a ţesăturilor transparente erau cunoscute din antichitate (insula Cos).

sumbru doar „indicat“ prin câteva sclipiri. Același efect la Renoir pe fond deschis.

Acestor eforturi de imitare a lucrurilor transparente, trebuie adăugate efectele *irealiste* de suprapunere a obiectelor. De pildă, în *Bătălia de la Waterloo*, de Lapicque.

2) *Imaterialitatea*. A reprezenta prin mijloace materiale limitate din punct de vedere tehnic, dar stăpinite, niște obiecte cărora li se va suprima greutatea materială nu pare a fi ceva rezervat exclusiv picturii religioase, înălțărilor la ceruri, reprezentării supranaturalului. Negreșit, fresca romanică, mai mult chiar decât arta bizantină, e surprinzătoare din acest punct de vedere (și ne întrebăm dacă efectele erau voite): greutatea figurilor este negată prin suprimarea solului. De multe ori picioarele atîrnă în gol, și nu întotdeauna sînt dispuse în funcție de echilibrul corpului. De unde și rolul mișcării ireale în această dematerializare. Personajul cade (sau ar cădea dacă n-ar scăpa de greutatea lui), de pildă, la St-Savin, figura din stînga, din scena *înmormîntării lui Avraam*⁶⁵. S-ar putea consacra un studiu special făpturilor omenestii zburătoare înfățișate în pictură, fie că acestea au, sau nu au, atributele suplimentare ale zborului (îngeri și demoni înaripați). Nu toate au acea grație suavă și senină a *Milosteniei*, a *Sărăciei* și a *Smereniei* din *Căsătoria mistică a Sfîntului Francisc din Assisi* de Pietro Ansano (Muzeul din Chantilly). Unele, cum sînt cele din plafoanele rococo, sînt chiar destul de trupeșe. Și totuși zboară...

S-a putut pretinde că dezvoltarea picturii abstracte, de la începutul veacului douăzeci, corespundea unei mișcări ascetice, spiritualiste chiar, și că oferea o imagine dematerializată a lumii. Nu vom discuta despre acest lucru. Dar atunci cînd Van Doesburg operează „transfigurarea estetică“ a unei vaci, prin desene succe-

sive care constituie un proces de schematizare sau de stilizare, se poate considera că el scoate acest obiect din materialitatea lui. Dacă materie înseamnă greutate, opacitate, abundență de detalii, cu tot acel ceva confuz sau viscos ce-l comportă, schematizarea unui obiect figurat (Van Doesburg, Mondrian sau Picasso, dar și pictura romanică) îl *despoaie*, îl purifică. Pentru sensibilitate, orice stilizare de acest tip pare a fi un fel de trecere spre sublimarea „spirituală“.

Să notăm că materia folosită de pictor își poate asuma singură sarcina de a crea iluzia că formele sînt ușoare, și sentimentul dematerializării. Acuarela — de pildă o acuarelă de Signac (*Bosforul*, Col. Cachin-Signac, Paris) sau un peisaj pictat pe mătase ori hîrtie, precum *Piclă pe muntele împădurit* de Kao K'o-kung (laviu de cerneală și culoare pe hîrtie) — merge pînă la sugerarea unei extreme ușurințe.

3) *Greutatea și materialitatea*. Grecii stilizau și ei, sau, dacă ne temem că acest cuvînt ar putea implica o schematizare, să spunem că ei ajungeau la stil, redînd totodată aparența vieții într-un corp omenesc. Picturile lor s-au pierdut, însă ar fi oare hazardat să credem că sculptura era arta lor majoră? Trupul omenesc este „învăluit“ de infime nuanțe care ținesc să-l însuflețească. Nu pentru ca să ne dea iluzia că se va mișca; acest corp este imobil, dar nu schematizat. El apasă exact pe punctul de sprijin al picioarelor lui. Trebuie să admitem că pictura care exprimă materialitatea și greutatea se apropie uneori de modelul sculptat. Solul va fi un soclu, punctele de sprijin ale figurii vor fi distribuite în mod judicios. „Valorile tactile“ despre care vorbește B. Berenson vor avea atunci rolul lor⁶⁶. Obiectul „se învîrtește“. Pu-

⁶⁵ Cf. FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, pl. 25.

⁶⁶ *Esthétique et histoire des arts visuels*, trad. și prefață de J. ALAZARD, Paris, Albin-Michel, 1953.

tem distinge „materia“ din care este făcut : lemn sau catifea, saten, lână, carnea trupului sau pulpa fructului, porțelan, frunziș, pământ, stincă sau noroi. Această preocupare față de diversitatea materială a obiectului pictat însoțește adeseori efectele de *trompe l'oeil*. Astfel Magritte folosește în mod ironic calitățile materiale, de cele mai multe ori pentru a le da un surplus de greutate : păsări din cărămidă, de pildă. În general tocmai prin *detaliul, redat cu multă îngrijire*, al figurației, se exprimă bogățiile materiale.

Nu toți pictorii cu tușa expresivă și avînd predilecție pentru pastele în relief înalt sînt interesați de materialitatea lucrurilor pe care le pictează : impresioniștii, îndeosebi, își dematerializează peisajele prin luminism. Tocmai l-am citat pe Signac. Totuși, putem considera că Dubuffet, cu pastele lui înalte și „*materiologice*“ lui, și împreună cu el mulți alți pictori abstracționiști „*tașiști*“ (Fautrier mai curînd decît Tobey) se opun „abstracționiștilor riguroși“, așa cum exprimarea materiei (aici, pasta frămîntată și *ridicată*) se opune exprimării unui pur raport dematerializat.

4) *Exprimarea luminii*. Vom aborda pe scurt această problemă, în încheiere, cu toate că lumina este mai puțin exterioară specificității materiale a picturii decît celelalte elemente enumerate aici. De fapt, am și abordat-o atunci cînd ne-am ocupat de valorație și de culoare. Apoi pluralitatea ei nu ne autorizează să-i consacram un paragraf special. Există atîtea modalități de a exprima lumina în pictură, încît ar trebui să reluăm tot ce s-a spus în legătură cu aparența pictată. Distincția și chiar opoziția dintre luminiști și luminariști a fost deja făcută. Opoziția dintre colorişti și desenatori ar putea avea și ea o legătură cu problemele luminii. De fapt, ne vom ocupa de lumină atunci cînd vom vedea ivindu-se, printre *obiectele* demne de a fi pictate, adevărate obiecte-lumină, cum sînt halourile lui Robert Delaunay. În acest

caz, avem sentimentul că lumina este folosită mai degrabă ca pretext pentru unele invenții formale pe care se presupune că le-ar inspira, decît exprimată ca atare.

Așadar, elementele tehnice ale operei pictate sînt liniile, valorile, culorile, pasta. Tot restul — voluminozitate, profunzime, spațiu, deplasare, animație, transparență, materialitate și dematerializare — nu este decît sugerat prin dispunerea acestor patru elemente specifice și prin arta de a le dispune. Sugerările acestea, sau numai unele dintre ele, sînt centre de interes pentru pictorul care a ajuns să stăpînească tehnica și mînuirea elementelor fundamentale cărora stilul său le acordă prioritate. Această tehnică este destinată, în calitatea ei de mijloc de expresie, să exprime altceva decît pe ea însăși. Exprimăm noi oare prin pictură universul de linii, de valori etc., ce ni-l făurim prin reprezentarea percepută ? Fără îndoială, dar e un lucru de la sine înțeles și pictura nu se oprește niciodată la un soi de tautologie plastică. Lăsînd deoparte „*pictura pură*“, și întrebîndu-ne dacă ea există într-adevăr, ceea ce încearcă pictura, este să exprime altceva decît pe sine însăși : și anume tot ceea ce ea *nu este*, materialmente, tot ceea ce nu se rezumă la o asamblare de culori pe o suprafață plană. Și problemele ce-l captivează pe pictor sînt tocmai de a sugera, prin materia picturală, tot ceea ce nu este materie picturală. Tot ? E mult spus, și va trebui să vorbim din nou despre limitele pe care pictura le-a impus expresiei pictorilor : subiectele și obiectele picturii ne vor lămuri, desigur, în această privință.

Dar înainte de a exprima orice altceva, pictorul trebuie să fie capabil să realizeze fuzionarea într-un *tot* sintetic a elementelor fundamentale ale tehnicii lui. Linii, valori, culori și tușe, orice am pretinde noi să exprimăm trebuie să se integreze într-o compoziție.

3. COMPOZIȚIA

Viziunea pictorului nu e plastică, și prin urmare creatoare, decît în condițiile unei promovări intelectuale specifice care să-i confere statutul superior de optică picturală. „Pictura este înainte de toate o optică“, scria Cézanne — și el dădea acestui cuvînt sensul psihologic ce i-l dăm și noi aici, atunci cînd adăuga: „Materia artei noastre este acolo, în ceea ce gîndesc ochii noștri“⁶⁷. Frumoasă formulă. Dealtfel nu este atît vorba de a ști ce gîndesc ochii (altfel spus, care este obiectul meditației lor plastice), cît de a studia *maniera lor de a gîndi* cu tot ce aduce ea special obiectului gîndit, și anume în ce măsură e plastică viziunea lor asupra unui lucru. Am făcut deja aluzie la rolul ce-l jucau materialele, uneltele și atenția pictorului, în ordonarea plastică prin care viziunea picturală se transformă într-o optică și devine o *gîndire senzorială*. Psihologia viziunii colorate, optica fiziologică, „legile contrastului“, predominanța formelor puternice asupra formelor slabe, sintezele formale în care părțile se transformă prin integrarea lor într-un tot, iluziile optice, condițiile vizuale ale lizibilității, toate aceste elemente vor condiționa o ordine plastică de care pictorul va fi singur responsabil. Această ordine este creată de el în deplină libertate, ținîndu-se seama de contingențele materiale, psihologice și sociale ce-i vor permite să existe în mod exemplar. Iată și motivul pentru care ceea ce avem de spus despre compoziție, în scopul de a înțelege mai bine ce este această ordine plastică, se situează mai puțin pe terenul condițiilor de muncă ale pictorului, cît în axa acestei munci. Și, privită sub acest unghi,

⁶⁷ J. GASQUET, *Paul Cézanne*, Paris, Bernheim-jeune, 1921, p. 144. Amintim părerea lui Cézanne despre Monet: „Nu este decît un ochi, dar Dumnezeu mare, ce ochi!“ (cître Vollard, „Point“, august 1936), apud DORIVAL, în *Cézanne*, Paris, Tisné, 1948, p. 117.

nu sîntem deloc surprinși să vedem ordinea și intelectualitatea plasticii picturale depinzînd de o problemă tehnică esențială, aceea a *cadrajului*.

A. *Cadraj și coordonate*. Pornită de la suport, analiza noastră n-a întîrziat să țină seama de faptul că orice suport se limitează la o suprafață avînd nu numai o întîndere, dar și o formă, alcătuiind împreună *formatul*. Regăsind aici ideea de formă în sensul folosit de artizan, putem spune că șasiul este o *matriță*. În limitele acestei matrițe se va elabora tabloul. Cum ar fi posibil să nu joace limitele matriței un rol în dispunerea interioară a elementelor plastice?

Or, această *formă* (cuvintele cadru și cadraj o indică îndeajuns) este de cele mai multe ori un patrulater, dacă nu chiar un pătrat (*quadrus*). Dispoziție care, pare-se, contravine unor date ale percepției vizuale și, chiar din această cauză, impune văzului pictural niște norme străine mai întîi viziunii comune.

Șasiul este un obiect fabricat de tîmplar. Este un produs al artizanatului și al industriei, un produs al mîinii. În afară de faptul că industria, după cum am văzut, impune, în general, forme standard tablourilor contemporane, trebuie să notăm că mîna, prin acest obiect fabricat pe care va lucra pictorul, impune ochiului pe cale de a crea, niște legi, și nu numai legile limitării și ale bordurii, dar și cele ale unei teme formale, ale temei unghiului drept. Se știe, desigur, că această temă apare în istoria picturii cu mult înaintea tabloului de șevalet. Și asta pentru că arhitectura, îndeosebi cea care a precedat apariția bolților și a cupolelor, impunea propriul ei regim angular decorării zidurilor. Ceea ce creează un fel de prăpastie între cele mai vechi picturi egiptene și unele picturi de la Tassili, unde se simte totuși influența egipteană, este faptul că pri-

mele — care sînt arhitecturale și nicidecum rupestre — sînt conștiente parcă de valoarea lor decorativă, sînt cadrate și ordonate, iar celelalte nu. Benzi orizontale (ca rîndurile unei scrieri) sînt dispuse una sub alta, în mod regulat. Curbura suprafețelor de decorat (curburi în spațiu : cupole de baptisterii, semicupole, bolți, intradosurile arcelor — sau curburile limitelor unui plan : timpane și pandantivi) a impus în mod cert decorațiilor, structuri principale diferite : tema *mandorlei* și a *tetramorfului*, tema *bandoului*, care caută unghiul drept într-un context curb. Se mai poate constata că fresca romanică operează foarte repede împărțirea suprafeței în dreptunghiuri. În anluminuri cît și în vitralii, unde regăsim aceleași structuri principale — pastile și arabescuri ornamentale — quadratura se impune punerii în pagină (sau în fereastră), dar formele decorative, adeseori curbe, împletituri, spirale și zigzaguri, sînt străine tematicii unghiului. La fel și în decorația arabă. Negreșit că nevoia de a cadra imaginea răspunde nu atît unor intenții figurative, cît unora decorative. Totuși, de îndată ce se spune o poveste, ea este împărțită în scene. Pereții romaniți și gotici nu sînt atît ornamentați, cît acoperiți de tablouri dreptunghiulare ce se succed. La biserica Saint-Savin, pe întreaga lungime a bolții se desfășoară patru benzi dispuse două câte două de fiecare parte a liniei de cheie, de-a lungul căreia capetele personajelor se opun. Benzile formează o suită de tablouri sau scene distincte, cu toate că sînt abia separate⁶⁸ între ele. Ne gîndim la broderia de la Bayeux. Cadrajul va deveni mult mai frapant în frescele lui Giotto de la Assisi. Să credem oare că, între timp, ivindu-se pictura mobilă (altare de biserici, imagini pioase etc.), cei doi

⁶⁸ Bolta, mult mai mică, de la Ternand, prezintă în mandorlă un Iisus în glorie, de dimensiuni mari ; tema celor patru unghiuri este aici evidentă.

factori : suportul de lemn care poate sta vertical pe masă și figurarea unor scene cu personaje, impuseseră obiceiul tabloului rectangular ? Oricum, ne vom feri să exagerăm rolul acestor suporturi fabricate în stabilirea originii și evoluției structurării dreptunghiulare și a tehnicilor de măsurare. E posibil ca acestea să-și afle obirșii profunde, biologice, în raporturile dintre poziția în picioare și verticala mediană a cîmpului nostru vizual, de la care încep să se constituie segmentele din dreapta și din stînga. Noi înșine sîntem așezați pe sol, așa cum axa coordonatelor este așezată pe axa absciselor, și atunci cînd apreciem că un obiect aflat în fața noastră, la o anumită distanță, se situează la stînga ori la dreapta, apreciem în raport cu noi, considerați ca punct-origine al adîncimii și referindu-ne la niște coordonate instalate de noi în spațiu, pe un tablou ideal, din fața noastră. Pot să afirm că punctul A este la stînga mea, de îndată ce am proiectat verticalitatea mea ca axă de referință în spațiul pe care-l percep în fața mea.

Or, acest tablou virtual, dacă îl considerăm în totalitatea lui (aria cîmpului nostru vizual), nu are niciodată ca periferie un sistem rectangular. Este posibil, am subliniat noi, să cuprindem dintr-o privire acest cîmp ca unitate circumscrisă de o bordură nebuloasă. Forma lui este elipsoidală. Dacă tabloul pictorului (sau ecranul de cinema) ar trebui să rămînă fidel acestei date psihologice a viziunii, el ar fi rotunjit și ușor aplatizat în partea de sus și în cea de jos. Aceasta ar fi forma lui „cea mai naturală”. Drept dovadă nu vom aduce decît textul lui P.H. Valenciennes, destul de interesant prin felul cum subliniază rolul solului și al *primului plan*, la clasici : „Forma cea mai naturală (a cadrului) și cea mai adevărată din punct de vedere geometric, pentru a îmbrățișa dintr-o singură privire un Tablou, este fi-

gura circulară...“ Înă, adaugă el, „această formă de Cadru are un inconvenient ce ne-a împiedicat să o preferăm aceleia care prezintă patru unghiuri drepte... inconvenientul constând în faptul că primul Plan al unei compoziții oarecare apare trunchiat în ambele părți ale Liniei circulare“⁶⁹. Este un inconvenient destul de ciudat această dispariție a axei absciselor, dacă ne gândim că, în fața unui tablou, privirea noastră ori își va plimba fascicolul viziunii în interiorul imaginii pictate, cercetând-o pentru a instaura un soi de rețea sau plan de referințe, ori îl va cuprinde dintr-o privire și va vedea, în același timp și unele porțiuni din jurul lui care nu întotdeauna sînt suficient de discrete. Înă pentru Valencienne ca și pentru mulți alții, orizontalitatea rectilinie a marginii inferioare pare să asigure soliditatea poziției figurilor pictate. Ele au nevoie de această bază pentru a sta în picioare. Niciodată nu vom întîlni figuri în picioare într-un *Tondo*, la Filippo Lippi, Rafael sau Michelangelo. La Hieronymus Bosch, *tondo*-ul e împărțit în sectoare, ceea ce ține de o altă problemă⁷⁰.

Pe scurt, putem considera că limitarea tabloului la forma de patrulater — oricare ar fi rolul precoce al verticalei și al orizontalei în percepția spațiului — și, în consecință, sistemul de coordonate care rezultă dătează mult intervenției tehnicilor de măsurare în cîmpul vizual elipsoidal. Gestul *celui care cadrează* (cineast, fotograf ori pictor căutînd un unghi de vedere) este destul de semnificativ în această privință : se pune mîna la ochi dar nu în felul cuiva care ar vrea să se apere de lumina soarelui, ci dînd degetelor o poziție perpendiculară pe palmă. Încă mai concludent este gestul pe

care îl învătă elevii în orele de desen pentru a opera o măsurătoare la distanță : se plimbă degetul mare de-a lungul unui creion ținut vertical apoi orizontal, cu mîna întinsă în fața ochiului (celălalt ochi fiind închis), în scopul de a stabili proporția dintre înălțimea și lățimea figurii ce urmează a fi pictată. Elevul determină poziția relativă a unui punct din tabloul ideal aflat în fața lui, printr-un sistem de referință rectangular. În același fel va opera și în tablou.

Ce este, efectiv, această *punere în pinză*, mai ales prin *procedeul pătratului*, practicat deja de egipteni ? Este mai întîi o artă asemănătoare cu aceea a punerii în pagină : ordonarea elementelor tabloului. La nivel de schiță, ordonarea are în vedere cele patru margini ale suportului, dispunînd în raport cu acestea elementele ce trebuie să coexiste în tablou. Cînd e vorba de a recopia o schiță, mărînd-o, ea este „pusă în pătrate“ : fiecărui pătrat al schiței îi corespunde pătratul respectiv al copiei. În interiorul fiecărui pătrat, punctele sînt situate conform coordonatelor lor. Astfel se asigură fidelitatea copiei, la orice scară. Totuși, la pictorii foarte conștienți de munca lor, această scară, ori format, joacă în compoziție un rol de *element*. Iată ce gîndește Matisse în această privință : „Compoziția, care trebuie să țină expesia, se modifică odată cu suprafața ce o avem de acoperit. Dacă iau o foaie de hîrtie de o dimensiune dată, voi face un desen care va fi într-un raport necesar cu formatul ei“. Desigur că el nu ar raporta desenul pe un suport de proporții diferite. Dacă ar fi să-l mărească pur și simplu păstrînd forma cadrului, procedeul pătratului ar fi prea mecanic : „Artistul care vrea să raporteze compoziția de pe o pinză pe alta mai mare este obligat, pentru a-i păstra expesia, să o conceapă din nou, să-i modifice aparențele și nu

⁶⁹ *Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes*. Paris, Desenne, an VIII, pp. 154—155.

⁷⁰ Se știe că *Baia turcească* a lui Ingres a fost mai întîi pătrată. Revenînd asupra lucrării, pictorul a făcut-o rotundă, tăind cîteva figuri, mai ales femeia dormind, din dreapta jos. De ce această schimbare ?

doar să o pună în pătrate⁷¹. Observația lui Matisse, care condamnă procedeul clasic, nu face decît să accentueze importanța relațiilor dintre formele pictate și forma suportului. Dimensiunea face parte calitativ din originalitatea unui patrulator.

S-ar părea că pictorii nu pot scăpa de cadraj. Mulți îl operează din *instinct*. Ei au darul (obiceiul) punerii în pagină. Să supunem următorului test un grup de persoane, de pildă, elevi din cursul superior, să scrie cu majuscule pe o foaie de hîrtie, un cuvînt foarte lung. Vom vedea cum unii pornesc să-l scrie prea îngheșuit, terminînd prea spațiat; alții invers. Cîțiva așază într-un fel omogen cuvîntul în pagină: fără îndoială că, printr-un efort de atenție distributivă, analog celui făcut de pictor, ei corelează neîncetat limitele foi de hîrtie cu fiecare literă desenată căreia îi dă astfel dimensiunea maximă cerută. Orice ar fi această ușurință de a cadra, îmi închipui că pictorii care se împotrivesc sclaviei șasiului sînt ei înșiși buni paginatori. André Masson, citat deja în legătură cu exprimarea mișcării, scrie: „Spațiul mental. — Marele obstacol, pentru pictorul european, n-ar fi cumva tocmai acest obicei căruia se crede obligat să-i aducă jertfe: a ajunge în forță la marginile cadrului? Proba prin absurd a fost dată de Mondrian care se mulțumea să repete pe pînza lui mereu numai verticala și orizontala șasiului. Tocmai ce trebuia uitat, măsurabilul, este afirmat în mod gălăgios⁷².”

⁷¹ Cf. Raymond ESCHOLIER, *Matisse, ce vivant*, Paris, A. Fayard, 1956, p. 90. Textul lui Matisse a fost publicat în „La grande revue” decembrie 1908 — apud A. LHOÏE, *De la palette à l'écritoire*, Paris, Corr  a, 1946, pp. 378—379. Trebuie oare să opunem lui Matisse afirmația lui FOCILLON în legătură cu *Le Livre d'heures d'Etienne Chevalier* care, potrivit lui, reprezintă „una din cele mai înalte expresii ale simțului monumentalului” din întregul ev mediu francez: „Imaginile pot fi mărite de sute de ori fără să-și piardă vigoarea spontanității și unitatea lor fundamentală” *Vie des formes*, p. 170.

⁷² *Plaisir de peindre*, p. 151.

Uitat? Poate (sînt în joc poziții estetice exterioare discuției noastre). Dar dacă japonezii ori chinezii nu vin în forță pînă în marginile hîrtiei, nu sînt deloc sigur că uită complet de limite și de formă. A lăsa un spațiu alb între figurile pictate și bordură (un fel de nebulozitate-tampon) nu împiedică bordura să aibă rolul ei — dacă n-ar fi decît acela de a garanta ochiului că imaginea nu e strîmbă. Faptul de a nu încercui printr-o figură geometrică vinieta care ornamează pagina (mai aproape de noi, ilustrațiile litografice din epoca *modern-style* furnizează multe exemple de acest fel, fără a mai vorbi de *Albumele lui Moș Castor*, ilustrate de Etienne Morel) nu înseamnă nicidecum că ne putem libera de „sclavia” punerii în pagină. Numai crochiurile și studiile de detalii pot fi îngrămădite pe o pagină fără a se ține seama de margini. Desenele (ne referim la cele care sînt finalizate și pot fi atîrnate pe perete) vin arareori în forță pînă în marginea cadrului: și totuși îi sînt tributare. În pictură, Dufy, de pildă (mai mult chiar decît Masson însuși...), lasă uneori în jurul compozițiilor o zonă vagă. Cine ar putea spune că nu sînt riguros compuse și centrate?

Efectiv, cadrul joacă un rol decisiv în *centrarea* tabloului. Proporțiile sale mai ales: un tablou pătrat nu se centrează în același fel ca unul dreptunghiular. În afară de asta, a centra o imagine înseamnă întotdeauna a o descentra, mai mult sau mai puțin, în raport cu centrul fizic al suportului. Înseamnă uneori că echilibrezi puncte centrale secundare. Și tot prin referire la coordonatele cadrului se operează acest travaliu, chiar atunci cînd e camuflat cu subtilitate. Putem oare găsi, la pictorii cei mai străini de geometrism — și nu vorbesc de Pignon, care îi este potrivnic, sau de Masson, ci de „informali” ori de tașiști, de pildă, — un singur tablou care să nu fie centrat și care să nu se refere la cadrul său? „Noroaiile monocrome” ale lui Dubuffet sînt puse în pa-

gină. Tablourile lui Mathieu, Arnal, Viseux, Moreni, ca și ale lui Appel, Constant, Corneille, Doucet, fără a mai pomeni de ale lui Hartung, Soulages ori Atlan, sînt perfect cadrate; și cum ar putea ei neglija acest element, obiectul picturii lor fiind de fapt, dincolo de libertatea petelor sau de insolitul grafismului, însăși ordinea plastică. Mai mult încă, să privim atent majoritatea tablourilor lui Wols, acele pînze mari în tonalități de verde închis, și vom găsi, spre centru, o pată mică de roșu: Corot nu proceda altfel pentru a-și centra tabloul (și pentru a face verdele să cînte). Vom ajunge oare să vorbim, împreună cu Lhote, de invarianții compoziției?

Este posibil să compui geometric imaginea pictată, fără a cădea în geometrism, adică în geometrizarea deliberată a aparențelor pictate — exemplele precedente dovedesc acest lucru. Compoziția imaginii (un fel de geometrie interioară și uneori secretă, structurală) a existat cu mult înaintea geometrizarii sistematice, în istoria picturii moderne a aparențelor pictate. Au fost studiate traseele geometrice subiacente în frescele de la Vic și de la St-Savin, în cele din *Tomba degli Auguri* de la Tarquinia și într-o miniatură din biblia lui Carol cel Pleșuv⁷³.

⁷³ Cf. HUBERT, *Les Peintures murales de Vic et la tradition géométrique*, în „Cahiers archéologiques”, nr. 1, 1945, p. 77. M. BRION care citează faptele (*Art Abstrait*, Albin Michel, 1956, p. 76) se sprijină și pe Françoise HENRI, *Irish Art in the Early Christian Period* (Londra, 1940), Jurgis BALTRUSAITIS, *Art sumérien, art roman* (Paris, F. Leroux, 1934) și pe numeroși alți autori, pentru a demonstra că abstracția plastică este una din constantele spiritului uman. Însă între ordinea interioară a compoziției și geometria figurată ca atare (mai ales în ornamentică) nu se face o distincție clară. Grecii erau „naturaliști” pe planul aparențelor figurate, însă geometri în privința structurii imaginii. În afară de asta, gradele de matematizare a geometriei aplicată la compoziție variază foarte mult între evul mediu și Renaștere, așa cum arată HUBERT, *art. cit.*, p. 84.

Utilizarea secțiunii de aur datează din antichitate. Totuși, simplul fapt că pictorii moderni au în spatele lor o istorie ale cărei bogății și învățăminte sînt cunoscute, îi face mai mult decît oricînd sensibili la o anumită invarianță plastică a acestei ordini compoziționale. Latentă (și uneori manifestă) pe tot parcursul istoriei picturii, geometria compozițională devine mai mult sau mai puțin însuși obiectul gîndirii vizuale, și, în consecință, a tabloului, începînd din momentul reacției împotriva Impresionismului. De la Seurat și Cézanne pînă la Cubism, și de la Cubism la Delaunay sau Villon, de la nabiști la Picabia și de la Mondrian la „structuralismul” lui Hiller sau la abstracții riguroși, geometria se vrea, prin însăși aparența formelor, unica „aristocrație a picturii”. Prin geometrie, scrie Lhote, se poate scăpa de „desmățul sentimental”⁷⁴. Cézanne (atît de mult citat și adeseori greșit) voia să „trateze natura prin cilindru, sferă și con, totul pus în perspectivă”⁷⁵. Și să-l „reîmprospăteze pe Poussin după natură”. Într-adevăr cubiștii vor împinge mult mai departe decît el acest fel de tratare. În tablourile lui Cézanne din cea mai bună epocă, întîlnim, mai ales împreună cu exprimarea planurilor spațiale prin culoare, o dispunere a elementelor plastice și a liniilor directe în funcție de dreptunghiul cadrului. Să privim, de pildă, lucrările *În grădina Castelului negru* (Colecția Soubies, Paris) și *Castelul negru*. Liniaturile compoziției sînt în raport cu dreptunghiul fundamental al șasiului. Ele îl neagă și se sprijină pe el. Ai spune că încearcă

⁷⁴ *Traité du paysage*, p. 62. E suficient să răsfoiești această carte, abundant ilustrată, pentru a constata — este tema lui LHOTE — cîți peisagiști, dintre cei mai diverși, de la Patinir la Van Gogh, se întîlnesc în felul de a compune.

⁷⁵ Scrisoare către Emile Bernard, 15 aprilie 1904, cf. Emile BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne et Lettres*, Paris, A la Rénovation esthétique, 1920, p. 72.

să-l deformeze și să-l disloce, fără să reușească niciodată. Se creează astfel o ambiguitate interioară a tuturor formelor, în același timp complice cu dreptunghiul și răzvrătite împotriva legilor lui. Această dispută interioară a formelor nu este lipsită de însemnătate în viața lor, în ceea ce este atrăgător în ele pentru spectator, și am arătat acest lucru altundeva, folosind un exemplu ciudat⁷⁶. *Castelul negru* prilejuiește această remarcă a lui André Lhote: „Subtila deplasare a dreptunghiului șasiului în interiorul lui și de-a lungul a două direcții opuse, îi oferă lui Cézanne direcțiile constructive ale peisajului⁷⁷. În pînza lui Moreni — *La Caduta* (150 × 150 cm, il. 3) și am ales în mod deliberat o operă recentă care nu poate fi suspectată de geometrism — vom observa că tabloul prezentat de pictor în sensul în care l-am reprodus a fost de fapt lucrat, cel puțin o perioadă de timp, într-un sens diferit: marginea verticală din stînga constituia atunci baza pătratului, unele prelingerii dovedind acest lucru. Credem că pictorul a întors tabloul în sensul definitiv din rațiuni de compoziție și de cadraj: echilibrul elementelor plastice este acum efectiv mai bun. Un ochi cît de cît obișnuit cu lectura plastică va percepe că structura principială a șasiului nu se face complet uitată în ceea ce trebuie totuși să numim compoziția acestei pînze.

Iar această distanță dintre structura compozițională, mai mult sau mai puțin camuflată, și geometrizarea detaliului formelor — exprimate exclusiv prin linia dreaptă (Mondrian, Villon), ori prin curba regulată și linii drepte (Lhote), sau numai prin curbă (Delaunay) — ne permite să credem că multe tablouri aparent ne geometriste sînt solid structurate în privința

⁷⁶ Vedere din Anse de Utrillo, în care pictorul copiază, în mod absurd, o carte poștală. Cf. *Sur une toile d'Utrillo*, în „Revue d'Esthétique“, t. XI, fasc. 1 și 2, ianuarie-iunie 1958.

⁷⁷ *Traité du Paysage*, op. cit., p. 147.

raporturilor geometrice interne, în timp ce unele opere ale căror forme sînt geometrificate păcătuiesc prin lipsă de vigoare ori prin sărăcia structurii compoziționale. De aceea, nu va fi greu să găsim, chiar și în opere cu aspect flu și făcute în pasaje nebuloase, prezența unor procedee foarte vechi de cadrare și compoziție. Nu e nevoie ca pictorul să fie un adept fervent al stilului geometrist pentru a accepta să treacă prin poarta armoniei a lui Sérusier sau să se conformeze „divinei proporții“ a lui Paccioli. E de ajuns să-i placă să aplice legi sistematice și scheme preconceptuate. Pentru a construi poarta armoniei, se raportează cu compasul, pe latura cea mare a cadrului, lungimea laturilor mici. Apoi se trasează diagonalele dreptunghiului original și ale celor două pătrate obținute. Compasul lăsînd prin manipulare urme curbe, se obțin finalmente niște traseuri care, după cum subliniază Lhote, s-au „născut din formatul pînzei“⁷⁸. Autorul mai spune că aceste traseuri „sînt solidare unele cu altele prin ceea ce s-a convenit a se numi ritm“. Noi însă vom evita folosirea acestui cuvînt în pictură. Dar este evident că o ordine legată de un principiu, care nu este altul decît forma cadrului, se află la baza compoziției.

Să mai vorbim oare, după ațiția alții, despre secțiunea de aur? ⁷⁹ Satisfacția pe care o dă ochiului are, desigur, rădăcini în psihologia formelor, dar trebuie să ne ferim a face din ea un canon metafizic al armoniei, ținînd de un fel de mistică pitagoreică (Zeising), nici să ne închipuim că studiul statistic al gustului oamenilor care, potrivit lui Fechner, o indică drept formă frumoasă, îi conferă un fel de veșnicie obiectivă înscrisă în natura noastră sensibilă.

⁷⁸ Op. cit., p. 64.

⁷⁹ Cf. îndeosebi Matila GHYKA, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927, și LALO, mai ales în *Esthétique expérimentale contemporaine*, Paris, Alcan, 1903, pp. 32—37 și pp. 42—43.

Faptul că dimensiunea cea mai mică este față de cea mai mare în același raport în care se află dimensiunea cea mai mare față de suma ambelor, iată o proporție pe care o întâlnim efectiv de la Pompei la Juan Gris și trecând prin Poussin și Seurat, mai mult sau mai puțin pusă în evidență, mai mult sau mai puțin gândită (și, fără îndoială, cu semnificații diferite), la cele două capete ale unei îndelungi perioade a istoriei artei. Putem crede că la jumătatea drumului între pătrat și dreptunghiul alungit, proporția fixează un echilibru. Interesul acestuia n-ar consta de fapt în fixitatea lui (normativitatea lui „eternă”), ci, dimpotrivă, în ambiguitatea lui, neîncetat hărțuită între două forme puternice și, prin urmare, în puterea lui de evocare pentru ochiul unui spectator îndelung menținut în starea de a sesiza, într-un dreptunghi, prezența nemărturisită a pătratului.

Principalul este de altfel ca această structură, ca și oricare alta (și compozițiile circulare ar trebui studiate din unghiul ambiguității lor, spirala, de pildă), să nu capete statutul imperativ de dogmă, care prin obediența ce i-ar fi fost făgăduită cu naivitate, ar răpi intelectului orice posibilități de invenție sau chiar prilejurile de a lucra. Metzinger și Gleizes au fost teoreticienii, ca să nu spunem moralistii, Cubismului, însă Cubismul s-a impus, din punct de vedere istoric, prin creatorii săi cei mai mari, Picasso și Braque⁸⁰, aceștia datorându-și prestigiul de plasticieni libertății de manevră și nivelului înalt la care se mențin în compozițiile lor cele mai riguroase. Dacă secțiunea de aur este o formă complexă, așadar ambiguă, credem că, la fel ca oricare altă structură geometrică, ea trebuie să fie destul de deformată, de jucată, pentru a nu încrimina de tot într-o perfecțiune anostă.

⁸⁰ Cf. RIBEMONT-DESSAIGNE, *Déjà — Jadis*, p. 36 și urm.

B. Rolul elementelor plastice în compoziție

Să examinăm felul cum elementele tehnice ale picturii — linii, valori, culori, pastă — contribuie la centrarea compoziției imaginii pictate.

Ceea ce frapază atunci când citim tratatele de compoziție picturală clasice, sau chiar academice, este absența oricăror referiri la *geometria compozițională*. A. Lhote vorbește despre ea după Gleizes, mai ales, însă vechea culegere a lui Guerlin, *L'art enseigné par les maîtres, La composition* (Paris, H. Laurens, 1921) — care se referă îndeosebi la clasici și la profesorii de desen din veacul al XIX-lea — nu pomenește nimic despre secțiunea de aur, despre divina proporție sau poarta armoniei. Artă de a compune este înțeleasă mai cu seamă ca artă de a dispune personajele unei scene sau obiectele unei naturi moarte. Subiectul este, într-un fel, centrat înaintea tabloului. În realitate el este tabloul: nu se vorbește despre unitatea elementelor plastice, ci despre aranjamentul termenilor unui subiect. Cuvântul *pitoresc* își datorează accepția peiorativă de astăzi faptului că a păstrat ceva din acel spirit, pe când modernii sînt mult mai puțin preocupați de a face să cadă lumina dominantă asupra personajului principal — care n-ar trebui să fie prea departe de centru — sau de a dispune *accesoriile, draperiile* și alte ornamente semnificative, decît de a plasa luminile în raport cu luminile înseși (sau cu umbrele), liniile în funcție de linii, la fel și culorile, și totul raportat la unitatea ansamblului.

Dar să reținem totuși că, deși personajul principal se află de multe ori în centru și luminat, de pildă, în pictura olandeză despre care Fromentin spune că este „concavă” (linii concentrice de umbră înconjoară centrul de interes, luminat), prea multe exemple, încă la clasici, ne permit să afirmăm că o asemenea „lege”

face parte dintr-acelea care sînt mai adesea încălcate, decît ascultate. Dealtfel, anumite subiecte se și pretează acestei încălcări: Adam și Eva (pomul și șarpele vor fi în centru), Bunavestirea și toate subiectele în care două personaje sau două grupuri sînt diferențiate: *Uciderea ducelui de Guise* de Paul Delaroche a șocat la timpul său deoarece personajul principal era plasat în extrema dreaptă, ceilalți în stînga, centrul fiind gol (golul este și mai subliniat prin lustra ce atîrnă la mijloc). Tot astfel *Jurămîntul Horaților*, în care David își aliniază în stînga eroii, primul ascunzîndu-i pe ceilalți doi. În *Moartea lui Sardanapal*, Delacroix lasă pe sultan în penumbră, făcînd să cadă lumina pe femeia înjunghiată din primul plan.

Într-adevăr, centrată sau nu pe elementul principal, majoritatea pictorilor stabilesc o lumină dominantă. Delacroix caută, spune el, să plaseze în primul plan un accesoriu putînd oferi o strălucire. Reynolds, studiîndu-i pe venețieni (el nota în mod global pe o foaie de hîrtie raporturile de valori, făcînd abstracție de culori și de subiectele tratate) observă că la aceștia, repartitia porțiunilor luminoase și a celor întunecate are o regularitate: un sfert pentru una, un sfert pentru cealaltă, restul rămînînd pentru demi-tente⁸¹. Rubens însuși acorda mai mult de un sfert luminii puternice, și cîți alții, împreună cu Rembrandt, n-au acordat umbrei mai mult decît un sfert (fără să mai pomenim de tablourile care s-au înnegrit).

Faptul că luminile trebuie repartizate, ne va readuce la legea deja formulată de Leonardo și subliniată de Lhote: luminos pe întunecat, întunecat pe luminos; cu toate că, jucînd pasajele și contrastele, mai trebuie să se

⁸¹ REYNOLDS, *Oeuvres complètes*, trad. de JANSEN, Paris, editate de autor, 1906, 2 vol., t. II, pp. 187—188, apud Ch. BLANC, în *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Paris, Renouard; apoi Loones, 1853—1884, 14 vol., *Ecole flamande*, Rubens, p. 11 și GUERLIN, *op. cit.*, p. 84.

păstreze și unitatea părților sau, mai degrabă, să se ajungă treptat la unitate, crescînd și restrîngînd lumina părților, după cum se va putea crește sau restrînge suprafața lor.

Leonardo recomanda „să se picteze în piramidă formele și culorile obiectelor contemplate”⁸². Michelangelo adăuga acestei figuri piramidale *linia serpentină*, și regăsim aici una din modalitățile de exprimare a volumului, cît și a mișcării: și anume aspectul de flacără ce trebuie să se dea grupurilor compuse. Această „lege” va deveni rețetă academică și, potrivit lui Boucher, „grupurile trebuie făcute în formă de ghem și compoziția în formă de piramidă”. Piramidă, con, ciorchine sînt forme de ansamblu cărora li se pot adăuga toate formele arabescului despre care am vorbit, ea și Marcelle Wahl, în legătură cu mișcarea, și care sînt mai ales forme ale compoziției în valori, după distribuția acestora în plan. Și dispoziția luminilor poate forma una sau mai multe pete, centrale sau excentrice, tabloul fiind atunci mai degrabă decupat prin porțiunile luminoase și prin cele umbrite, decît străbătut de arabesc. În *Pietă de la Avignon*, donatorul în alb, care se roagă în stînga, „vine în față” și nu se integrează în arabescul format de trupul lui Iisus.

Sectoare sau arabescuri, aceste forme globale pot fi determinate și altfel decît prin luminos și întunecat. Liniile formează adeseori niște separative de umbră și lumină, fie în modeleu, fie în calitate de contur al unui obiect care se detașează. Totuși, în multe acuaarele japoneze ori persane valorile nu intervin; linia este cea care delimitează „masele”. La unii contemporani atît de diferiți cum sînt Rouault, Léger ori Mondrian, linia, linia de contur continuu asigură decupajul suprafeței. Linia, principală sau dominantă, indică uneori o mișcare, căci ea nu este atît un hotar între zone, cît direcția comună a numeroase linii, orien-

tate ca un fel de fascicol. Nu e întotdeauna posibil să faci un decalc al liniei dominante. Se reușește acest lucru în nudurile lui Tișian și la Ingres, dar se întâmplă curent, mai ales la colorişti și la impresioniști, ca linia generală să fie făcută din toate liniile tabloului, cu excepția acelor care nu intervin decât ca să se opună acestei direcții. S-au făcut cu predilecție asemenea releveuri. Fantezia își dă frâu liber în momentul când uităm că o linie este o linie și ne permitem să racordăm (printr-un fel de creație suplimentară față de cea a artistului) elemente de valori sau de culori, între care nu apare nici o linie, nici în desen și nici în tușe. Într-o natură moartă de Cézanne, de pildă, datorită unui decalc, s-a putut lega, în mod naiv, prin linii, fiecare culoare : verdele, roșul, albul etc.⁸³ — un veritabil contrasens, fiind vorba de o pânză care nu e construită decât prin juxtapunerea unor pete colorate. Admițând că ochiul trece de la o pată la alta instaurând un fel de linearitate ideală, ceea ce, la rigoare, poate fi admis, ar fi preferabil să se treacă de la o culoare la alta diferită, de la un cald la un rece, de pildă, și nicidecum urmînd firul inexistent al aceleiași culori.

Linia așadar, cea sinuoasă și unduită a lui Hogarth și a atîtor alții pînă la Van Gogh și Delaunay, se va instala în dreptunghiul cadrului și se va opune temei formale pe care acesta tinde să o facă predominantă. Se întâmplă însă de multe ori ca „figurile“ (personajele etc.) să fie grupate și desenate în linii curbe, într-un decor de peisaj sau de arhitectură compus din drepte și unghiuri, și chiar unghiuri drepte. Linia își asumă atunci (mai ales în manuscrisele miniaturate, dar și în multe compoziții clasice, cum sînt acele *Venus* ale lui Tișian deja citate) un

⁸³ Cf. Marcelle WAHL, *Le mouvement dans la peinture*, ed. a 2-a, 1955, pl. 24, p. 120.

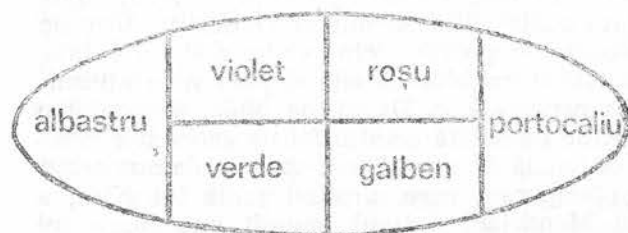
rol pe care foarte arareori îl lasă valorilor și culorilor, și anume rolul de a contracara rotunjimile elementului esențial prin uscăciunea unui decor a cărui temă structurală e raportată la forma cadrului. Sistemele perspective unificate, îndeosebi cel al italienilor din epoca Renașterii, vin în sprijinul intenției desenatorului, de a opune personajele (rotunjite) *cadrului* lor (care nu este cadrul tabloului ci locul unde sînt situate). Și academia va conferi un titlu de noblete compoziției prin verticale și orizontale, cu cîteva unghiuri deschise, pînă și în atitudinea personajelor. David, de pildă, a acordat o atenție deosebită acestui fel de geometrie compozițională. Dar ce să mai spunem de numeroșii contemporani care, urmînd pilda lui Klee, a lui Mondrian, a unui anumit cubism, a lui Villon, Bazaine etc., reduc toate liniile din tablourile lor la o tramă încrucișată, în care tonurile sînt dispuse ca un eșichier.

Pentru aceștia, în general, esențialul e culoarea. Și compoziția picturală trebuie să se supună unei noi dominante. Fiecare tablou are dominantă lui colorată. Nu în asemenea măsură încît să se poată determina, ca pentru linie sau pentru valoare, o pată colorată centrală în jurul căreia totul ar fi în demi-tente sau în armonice : culoarea dominantă ia adesea aspectul difuz al unei norme generale, aplicabilă ansamblului tabloului, și denumită *gamă coloristică*. Nici un tablou nu cere intervenția paletelor pictorului în totalitatea ei ; sau dacă sînt folosiți toți pigmentii, unii sînt numai pentru nuanțele de tentă (un strop de albastru), alții dimpotrivă sînt utilizați din plin pentru a da ansamblului tonalitatea sa. Putem oare ridica la rangul de dogmă teoretică diferitele raporturi de culoare ce alcătuiesc „paletele personale“ ?

Potrivit lui André Lhote⁸⁴, care se sprijină pe teoriile lui Rubens și ale lui Cézanne, teo-

⁸⁴ *Traité du Paysage*, p. 43 și urm. *De la lumière-couleur*.

ria zisă tradițională a culorii s-ar rezuma la cele ce urmează : lumina este portocalie, umbra este albastră (complementara sa⁸⁵) ; demi-tentele se fac prin trecerea de la portocaliu la albastru, fie prin intermediul roșului și al violetului, fie prin intermediul galbenului și al verdei. Alegerea uneia sau a alteia dintre



aceste căi de trecere determină „tonalitatea generală” a operei, aceasta construindu-se pe un fond de demi-tente. Operele lui Rubens comportă, în general, 2/3 demi-tente față de numai 1/3 de lumină sau umbră. Lhote mai adaugă că luminosul (portocaliul) vine în față, în timp ce umbratul (albastrul) se retrage (amintind astfel în mod ciudat de „legea înălțării depărtărilor” și fenomenul de opalescență despre care am vorbit în legătură cu spațiul). Ar fi cu puțință, spune Lhote, să distingem tipuri de armonie precum :

— violet, verde, portocaliu (Bonnard, Matisse, chinezii) sau roșu, galben, albastru (Van Gogh, și să-l adăugăm pe Mondrian⁸⁶).

Cît despre gri, din care El Greco, Velázquez sau Goya fac o culoare ce intră cu drepturi

⁸⁵ Se știe că, potrivit legii contrastelor de culoare a lui Chevreul, fiecare pată de culoare colorează cu complementara ei suprafața colorată vecină (care adeseori e un ton de umbră).

⁸⁶ Mondrian, în teoria sa riguroasă despre raporturile plastice, reducea culorile la trei, și tocmai la acestea.

depline în raporturile de compoziție, mulți alți pictori îl folosesc ca zonă tampon, sau culoare interstițială, între suprafețele colorate. Eugène Delacroix era împotriva griului. Herbin decretează că e anti-pictural. Pentru alții, absența griurilor de trecere imprimă lucrării un *caracter decorativ*.

Ceea ce putem afirma de pe acum este faptul că teoriile despre culoare, teoria lui Rubens, de pildă, ori aceea pe care Seurat credea că o împrumută de la Chevreul, alegerea mai mult sau mai puțin sistematică a tonalităților (Bonnard sau Van Gogh) — la care ar trebui să adăugăm raportul albastru-roșu (cu pămînturi și aur) al primitivilor, despre care vorbește Lapicque⁸⁷, cît și perechile de culori, mai ales perechea albastru de Prusia și Siena naturală, despre care vorbește Marcel Guillot⁸⁸ — sînt sisteme la fel de valabile, ținînd seama, pe de o parte, de o pretinsă percepție curentă ce nu se prea sinchisește de sistematizarea aparențelor colorate și, pe de altă parte, de geniul creator al pictorilor care au știut să impună sensibilității epocii în care trăiau (sau a viitorului apropiat) felul lor de a vedea.

Și ca să terminăm cu „paletele personale”, trebuie să notăm că „luminaristul”, Rembrandt sau Corot, care compune mai ales prin valori, va avea o paletă adeseori foarte redusă, însă nu coloristul — de la venețieni la Van Gogh, trecînd prin Watteau și Delacroix — este cel care multiplică numărul culorilor ; ele pot fi reduse numai la cîteva, chiar dacă tentele și reflexele își continuă jocurile lor variate și sclipitoare. Desenatorul, dimpotrivă, este înclinat

⁸⁷ *Essai sur l'espace... Le rouge et le bleu dans les arts*, pp. 247—272.

⁸⁸ *L'harmonie physique, chimique et esthétique des couleurs*, în „Les lettres françaises”, nr. 774, 21 mai 1959.

să-și multiplice tonurile. Închipuindu-și că poate atinge unitatea compozițională numai prin desen, el colorează cu ușurință ajungând imediat la discordanțe. Astfel, Delacroix îl judecă aspru pe Ingres care, spune el, „confundă colorarea și culoarea”. Tabloul *Stratonice* îl șochează prin „prodigalitatea tonurilor bătătoare la ochi” care nu se leagă între ele, rămânând „crude, izolate, reci, țipătoare”⁸⁹.

Cu alte cuvinte, în compoziția unui tablou nici un element pictural — linie, valoare ori culoare — nu este privilegiat. Chiar și tușa, de multe ori neimportantă în compoziție, la cei care o fac invizibilă, devine un element de unitate a ansamblului sau un element de centrare, prin împăstări și „lăsări”, la cei ce o fac expresivă. Fiecare pictor poate insista cu precădere, în stilul său, asupra unui anumit element tehnic, dar în organizarea compoziției nici un element nu va fi lăsat totuși la voia întâmplării. Nu există vreun element specific compoziției. Și asta pentru că toate elementele tehnice contribuie la elaborarea formei pictate. Forma pictată fiind un ansamblu ce trebuie să-și găsească locul în totalitatea unitară a tabloului, pune o problemă esențială: anume aceea de a fi așezată, instalată în recipientul format de cadru. „A face să intre formele în tablou”. Nimic nu trebuie să iasă în afară sau să cadă într-o parte etc. Acest travaliu, cu toate că formele în chestiune nu preexistă creării lor pe pânză, este de tipul ajustării. Lhote subliniază faptul că pictorul trebuie mereu să *adauge*, să *scoată*, să deplaseze ușor, să facă să răspundă unei forme o alta, plasată altundeva, diferită de prima, dar analoagă, astfel încât să o reamintească fără a o repeta întru totul. Să nu uităm că A. Lhote referin-

⁸⁹ Cf. George SAND, *Impressions et souvenirs*, 77, apud Henri DELACROIX, în *Psychologie de l'art*, p. 429.

du-se la acest lucru vorbește de ritm plastic. Trebuie, spune el, „să organizăm în mod ritmic suprafața”⁹⁰ „prin câteva asemănări judicioase plasate”⁹¹, să operăm „repetiții sistematice”⁹² și să fim în măsură să speculăm „ritmurile opuse”⁹³, să stabilim un fel de „rime plastice”, „veritabile deplasări de forme”⁹⁴. Orice s-ar crede despre folosirea cuvântului ritm aici, și mai ales a cuvântului rimă, apare limpede faptul că într-o operă compoziția dobîndește nerv prin felul în care sînt repartizate elementele asemănătoare și cele diferite (opuse chiar): liniile curbe și liniile drepte, valorile clare și valorile întunecate, tonurile calde și tonurile reci. Formele pictate sînt, așadar, grație elementelor tehnice din care sînt făcute, înlănțuite și opuse unele altora. Mai precis, tocmai aspectele tehnice, culorile, liniile (și pasta care asigură o anumită unitate a mîinii) sînt cele care leagă formele între ele. Aceste elemente tehnice nu sînt izolate unele de altele: unei forme tratată în valori îi poate răspunde o pată de culoare. Dar există totuși posibilitatea de a stabili regimul propriu al acestor patru elemente plastice și a modului lor de intervenție (contrast sau pasaj) în constituirea formei pictate. Un tablou în care valorile sînt în pasaje poate fi contrastat pe planul liniilor și al culorilor (stampa orientală); sau, dimpotrivă, contrastat în valori, el poate avea un desen învăluit și în culori puțin contrastate (Rembrandt). Posibilitățile teoretice, în vederea jucării pasajelor și a contrastelor, conform celor patru elemente picturale ale formei, sînt următoarele:

^{90—94} *Traité du Paysage*, pp. 48, 62, 69, 19 și 29.

Legenda : E = învăluite (<i>enveloppées</i>); S = de contur continuu încadrând forma (<i>sertissantes</i>); P = în pasaje (<i>en passage</i>); C = contrastate. și pentru tușă : FV = foarte vizibilă; V = vizibilă; IN = invizibilă.					
	Linii	Valori	Culori	Tușă	
1	E	C	C	V	Rubens Delacroix Delaunay
2	E	P	C	FV	Van Gogh Moreni
3	E	P	P	FV	Monet Pollock
4	E	C	P	V	Rembrandt El Greco
5	S { groase subțiri	P	P	V	Rouault Klee uneori, Bazaine
6 6 bis	S Subțiri id.	P id	C id	V IN	Gauguin Matisse stampa japoneză Mondrian, Herbin
7	S Subțiri	C	P	IN	David cubismul în camafeu <i>Guernica</i>
8	S Subțiri	C	C	IN	Ingres Juan Gris Dewasne

Această combinatorică a pasajelor și a contrastelor, în desen, valoare și culoare, unde tușa intervine în măsura participării ei la

aparența pictată⁹⁵, nu reprezintă decît o abordare simplistă a ceea ce se manifestă într-un tablou dat, și nu numai pentru că aceste combinații stilistice nu sînt totul, dar și pentru că maniera, mai bine spus, stilul fiecărui pictor (și ar trebui să se țină seama de perioadele lui de creație)⁹⁶, va favoriza un anumit element în detrimentul celorlalte. O alegere decisivă se operează la maeștri. Aceștia „optează”. A. Lhote scrie că „folosirea contrastelor colorate exclude folosirea contrastelor de valori”⁹⁷, ceea ce este exact pentru exemplele ce le dă : un Van Goyen și *Malul riului* de Van Gogh, dar se potrivește mai puțin pentru Rubens ori Delacroix. Să reținem, în sfîrșit, că dacă tabelul de mai sus, care rămîne cît se poate de aproape de aspectele tehnice, nu înglobează și elemente de stil, cum sînt rotunjirea liniilor sau compoziția lor angulară, vedem totuși, cu începere de la nr. 5 și mai ales de la nr. 6 bis, apărînd *geometrismul* (cu toată simplificarea ce o comportă de multe ori). Invizibilitatea tușei și punerea în evidență a liniilor de contur continuu, care încastrează mai mult sau mai puțin forma, ar merge împreună cu tendința de geometrizare⁹⁸. Com-

⁹⁵ În privința liniilor spunem că sînt învăluite sau că încastrează forma printr-un contur continuu (groase sau subțiri) deoarece cuvîntul *contrastat* poate da naștere la echivoc : contrastul liniilor înseamnă afrontarea lor angulară și aceasta aparține acelor „invarianți plastici”, acelei geometrii compoziționale care nu apare în prezentul tabel tipologic.

⁹⁶ Renoir, în portretele sale, aparține primului grup, dar prin *Baigneuses*, mai degrabă celui de al doilea grup.

⁹⁷ *Op. cit.* p. 21

⁹⁸ Distincția ce o face WÖLFFLIN între *linear* și *pictural* pare să-și găsească aici o confirmare. Picturalul s-ar întinde de la 1 la 5, iar linearul de la 6 la 8. Avînd anumite rezerve față de folosirea restrictivă a cuvîntului „pictural” ca și față de unele consecințe pe care Wölfflin le trage din distincția făcută, sîntem de acord că stilul cu linii nete cores-

poziția, geometria compozițională sînt legate de repartizarea formelor în tablou. Trebuie să examinăm acum mai îndeaproape această geometrizare a aparenței formelor pictate.

C. Despre stilizarea geometrică

Aici nu se mai pune problema compunerii unui ansamblu și a măsurării părților sale în funcție de organizarea întregului, ci de a ști cum integrează unii pictori geometria, așa cum o înțeleg ei, în formele pe care le pictează.

Dacă, în general, structura concepută a unui obiect singular, cît și a spațiului geometric, nu este elaborată decît pornind de la aparențele percepute, care o traduc, ea nu poate fi reprezentată pictural ca atare: va trebui să i se dea un *echivalent*. De pildă, spațiul euclidian nu este nici perceptiv, nici optic, este geometric, adică matematic și, prin aceasta, cu excepția figurilor plane, el scapă picturii. Totuși, noi putem crea reprezentări ale structurii concepute, fără ca, pentru a o imita, să ne întoarcem la aparența originară. Se prezintă atunci mai multe posibilități de transcriere picturală a structurilor „abstracte” (în sens psihologic):

1. Se inventează o imagine figurată a structurii obiectului, ceea ce înseamnă fie o reprezentare pluralistă, sintetică sau nu, de aparențe singulare și acumulate (în Cubism de pildă), fie — ca în hieroglifice, în desenele copiilor și în unele figurări ale lui Klee, Dubuffet ori Appel — la o grafie polivalentă, dar unitară, simbol apropiat de așa-numita imagine generică. Bunăoară *Frumoasa grădinăreasă* a lui Klee.

punde în mare exprimării prin planuri, de unde și o tendință geometristă spre aplat Cf. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, ed. cit., p. 21 și urm., p. 83 și urm.

2. Se încearcă reprezentarea aparenței vizuale a obiectului așa cum am trăit-o (ade-seori fără a ține seama de structura ei), dintr-un unghi tipic sau obișnuit, ori pur și simplu mai lizibil. Atunci spațiul perceptiv (aparent) poate fi construit sistematic, ca structură optică reprezentată (sau spațiu aparent, conceput în structura sa aparentă). Perspectiva unificatoare a italienilor este unul dintre aceste sisteme.

Dar asta nu e tot. Și într-un caz și în celălalt, pictorii pot face să intervină, în afară de elementele precedente, și figuri geometrice plane, raportate, mai mult sau mai puțin voit, la forma șasiului. Se poate lesne constata acest lucru în legătură cu Mondrian: coincidența între structura concepută și aparența vizuală e posibilă în cazul tuturor figurilor plane corect percepute. Secțiunea de aur, trasee regulatoare, poarta armoniei, jocuri de unghiuri drepte determinînd patrulater, cercuri și curbe plane: iată un întreg stoc de figuri ce nu par a fi luate din aparența obiectelor. În orice caz, nu direct. Unii ar putea chiar nega figurilor geometrice obârșia lor îndepărtată în formele lucrurilor.

Atunci coborîm geometria în pictură. Aceasta își descoperă, teoretic, „noblețea”. Mulți pictori ar putea parodia formula lui Goblot: „Matematica este independentă de fapte și n-are nevoie, pentru a fi adevărată, ca obiectele ei să fie reale”⁹⁹, spunînd prin aceasta că estetica geometrică, pentru a fi frumoasă, n-are nevoie ca figurile ei să trimită la lucruri. Și, într-un sens, e adevărat. Totuși evocarea lucrurilor este o tendință atît de puternică la unii artiști, încît ei își aleg obiecte sugerate de formele abstracte. Distanța pe care o face Juan Gris între formă și conținut implică deducția sa picturală. Cézanne pornește

⁹⁹ GOBLOT, *Système des sciences*, Paris, A. Colin. ed. a 2-a, 1930, p. 20.

de la obiecte și *induce* o geometrie; dimpotrivă, scrie Juan Gris, metoda mea „este deductivă fiindcă raporturile picturale dintre formele colorate îmi sugerează unele raporturi speciale între elementele unei realități imaginative. Matematica picturală mă duce la fizica reprezentativă. Calitatea sau dimensiunea unei forme ori a unei culori îmi sugerează denumirea sau adjectivul unui obiect, astfel că nu pot niciodată ști dinainte aspectul unui obiect reprezentat. Dacă particularizez raporturile picturale pînă la reprezentarea unor obiecte, o fac pentru a evita ca privitorul tabloului să facă el singur acest lucru, și pentru ca ansamblul de forme colorate să nu-i sugereze o realitate neprevăzută de mine. Or, a picta înseamnă să prevezi, să prevezi ceea ce se petrece în ansamblul tabloului atunci cînd introduci în el o anumită formă sau o anumită culoare, și să prevezi ce realitate poate el sugera celui ce-l privește. Așadar, în calitate de spectator al propriei mele opere, eu fac să reiasă subiectul tabloului pe care îl întreprind”¹⁰⁰. Ceea ce trebuie să reținem din acest foarte interesant text, în afară de caracterul intelectual al operației picturale descrise, este ciudata neîncredere față de capacitățile deductive ale spectatorului: dacă există *deducție* de la forma geometrică la obiectul geometrizat, mai trebuie el oare să fie neapărat dus de mină? Această deducție are concluzii „imaginative”, aici e totul. Juan Gris impune spectatorului nu atît o geometrie sau o figuratie, cît o legătură irațională, imaginară, între ele. El nu deduce, el aplică unor aparențe ale obiectelor sugerate forma geometrică de la care a pornit și care e tributară proporțiilor suprafeței de acoperit — așa numita „arhitectură picturală”. Geometria compozițională (la

¹⁰⁰ *Notes sur ma peinture* (1923), KAHNWEILER, op cit., p. 278. Cf. aceeași idee în *Des possibilités de la peinture* (1924), ibid., p. 287.

fel ca și la Seurat) invadează într-un fel reprezentarea pictată și „deformează” obiectele care acceptă să se supună unor teme formale. Legătura dintre aceste două nivele de geometrizare (compoziție și forme aparente) este aici manifestă: compoziția stilizează reprezentarea. Este demersul unui decorator mural: perețele sau suportul propun raporturi geometrice, și a picta înseamnă, într-o anumită măsură, a corupe geometria.

Mondrian s-ar feri să cadă în această „impuritate” relațională. Spectatorul n-are decît să evoce ceea ce crede de cuviință: obiectul este linia dreaptă, este unghiul drept. O întreagă lume, toată viața modernă poate fi sugerată prin „plastica pură”, însă imaginația creatoare a pictorului se axează asupra raporturilor sensibile dintre cîteva elemente geometrice, asupra proporțiilor, în afara oricăror aluzii deductive sau inductive la lucruri. La Mondrian, avem de-a face, pe cît se pare, cu un fel de realism al figurii plane; aceasta devine, printr-o hotărîre fără drept de apel, unicul obiect demn de a fi pictat, excluzîndu-se în mod special toate figurile plane ce ar putea fi luate din „natură”. Și atunci, nu cumva, pentru Mondrian, pătratul este mai degrabă ceva *real* decît o abstracțiune? Aceasta ar fi o bine cunoscută atitudine a spiritului față de obiectele pe care și le dă: aceste obiecte au cel puțin tot atîta realitate cît își conferă sieși. Asta nu înseamnă totuși că pot trăi prin ele însele și că sînt singura realitate autentică. „Puritatea e un lux”, ea e tributară contextului mai puțin pur, din care a fost răpită. Tot astfel, spiritul nu mai e nimic în solipsism: dacă există, există numai înrădăcinat în viață. Un motiv în plus, ar putea spune Mondrian, pentru a-ți permite să limitezi la geometria pură o meditație plastică ce nu se înșeală asupra abstracțiunii ei.

Într-o parte Juan Gris, la mijloc Mondrian, dar iată cel de al treilea vreau al tripticului: geometrismul lui Cézanne, al lui Fresnaye, Lhote, Delaunay. Pictînd asupra motivului se cercetează în ce figuri geometrice acceptă obiectul să *intre*. Se accentuează geometria obiectului observat. Întreaga iarnă se petrece făcînd aparentă geometria în poșadele din timpul verii. Din imaginile obiectului concret, ochiul, cultivat prin tehnicile geometriei compoziționale, va extrage siluete, ce vor putea fi reduse prin simplificare la niște curbe regulate, la drepte etc. Geometrizarea este atunci o interpretare analitică și simplificatoare a contururilor complexe și tremurate pe care le prezintă lucrurile. Se știe că, prin 1840, în atelierele de desen — și în pofida tradiției care, odată cu Hogarth, reducea totul la linia sinuoasă — s-a început a se impune elevilor folosirea sistematică a liniei drepte, a pătratului, pentru descompunerea și construirea figurilor. Paillot de Montabert și D-ra Cavé îi învățau pe elevi procedee geometrice de ordonare. A. Lhote, referindu-se la metodele de predare ale japonezilor, crede că „ar fi bine ca tînărul artist să fie foarte devreme obișnuit să considere geometria și adevărul drept inseparabile“ și oferă o metodă pentru a „forța“ debutantul „să adopte o scriere plastică geometrizară“¹⁰¹. Căci efectiv este vorba de o *scriitură*, adică de o manieră de a desena formele văzute, așa cum nu sînt văzute la prima aruncătură de ochi; ci așa cum le vedem atunci cînd le privim plastic, geometrizarant. Așadar, analiza obiectului ce urmează să fie pictat, cît și a formelor lui, duce treptat la stilizarea geometrică. În ochii pictorului trebuie să se constituie o „geometrie vie, pe care să o instaurăm pe pînză prin observarea „naturii“. Faptul lămurește antigeometrismul verbal al unui geometrist ca Delaunay: de fapt el vrea să

¹⁰¹ Op. cit. p. 51.

scape de acea geometrie teoretică de al cărei dogmatism se teme. În *Carnetele* sale, unde patosul lasă din cînd în cînd să străbată un fulger, putem citi: „Pictura abstractă vie nu e alcătuită din elemente geometrice fiindcă noul nu constă în felul cum sînt distribuite figurile geometrice, ci în mobilitatea elementelor constituind ritmic elementele colorate ale operei...“¹⁰². În fapt, conceptualizarea aparențelor luminoase ca atare, apoi reprezentarea picturală a acestor forme simple (halo-ul) pe planul pînzei ajunge, în cazul lui Delaunay, la figurări geometrice. Deducției lui Juan Gris îi răspunde, aici, un fel de inducție picturală. Aceasta, dealtfel, este bine cunoscută și folosită adeseori pentru a explica publicului arta „abstractă“. Am evocat deja vaca lui Van Doesburg: în reviste a fost de mai multe ori reprodus taurul lui Picasso sau copacul lui Mondrian, devenind treptat niște epure. Stilizarea prin simplificare geometrică este într-adevăr calea cea mai ușoară a geometrismului.

Dar toate astea privesc mai ales geometria plastică *plană*, inerentă unei picturi în care tinde să domine aplatul, precum și desenul. E limpede totuși că pictura geometrizară nu se mulțumește să exploateze figurile geometrice plane. O geometrie în spațiu, de la Alberti la Villon, și trecînd prin Poussin și Cézanne, se cere tradusă prin sisteme de forme plane. Aplicarea la imaginea pictată a unui sistem de perspectivă unificată și lineară corespunde unei structurări prin *geometria* (optică) *teoretică* — pe cîtă vreme pictorii care lucrau astfel, credeau sau pretindeau că *descoperă* această geometrie în natură și o fac să *intre*, să se *dezvăluie*, în operele lor.

¹⁰² 1934. *Du cubisme à l'art abstrait*, p. 95. Cf. de asemenea p. 132 și p. 168, unde DELAUNAY condamnă „arta geometrică“ deoarece acolo culoarea nu este decît o colorație, text din 1930 intitulat: *La peinture est proprement un langage lumineux*, și p. 189.

Juan Gris se opune el însuși lui Cézanne, care s-ar număra printre „inductivi“. Însă Cézanne, comparat cu un Delaunay, speculează un ansamblu mult mai complex de raporturi între lucrul văzut (sau reprezentat) și forma geometrică. El e departe de a fi numai un „inductiv“. Atunci când tratează, de pildă, *Muntele Ste Victoire*, „prin sferă, cilindru și con“, el îi aplică peisajului pe care-l pictează forma concepută a acestor entități geometrice : pe planul pânzei, el îi aplică aparența acestor forme concepute (de unde și o perspectivă a volumelor geometrice pure)¹⁰³. Ceea ce nu-l împiedică, pe de altă parte, să caute cu atenție structura morfologică a peisajului (locul și dimensiunea relativă a lucrurilor) și să transcrie ceea ce descoperă, printr-o imagine picturală adecvată (să exprime fiecare mișcare a terenului printr-un plan diferit colorat : un alt sistem perspectival indus din aparența analizată). Această analiză a structurii peisajului înseamnă o „inspecție a spiritului“¹⁰⁴ sau ceea ce Poussin numea un *prospect*¹⁰⁵, care elaborează un fel de viziune în profunzime (unde „a percepe, înseamnă a înțelege“), smulsă din anecdota prezentă, ieșită din emoție și din „clipa divină“. Avem motive să credem că, în această luptă dintre morfologia peisajului și figurile geometrice ce vrem să i le aplicăm cu titlul de dogme, structurarea plastică (geometria compozițională și organizarea), operată în

¹⁰³ Sfârșitul formulei, din scrisoarea către Emile Bernard, trebuie să-și păstreze toată însemnătatea : „totul pus în perspectivă“.

¹⁰⁴ Este vorba de spiritul pictorului, fiind de la sine înțeles că geograful ori agronomul ar da o altă interpretare lucrurilor observate.

¹⁰⁵ „Trebuie să se știe că există două maniere de a vedea obiectele, una văzându-le pur și simplu, alta considerându-le cu atenție“, prima sau aspectul fiind pentru el o „operație naturală“, cea de-a doua, sau *prospectul*, „o funcție a rațiunii“. Scrisoare către de Noyers, apud FÉLIBIEN, *Entretiens*, ed. cit. (1705), t. IV, p. 36. Cf. CHARPIER și SEGHERS, *L'art de la peinture*, p. 239.

planul tabloului și în funcție de cadru, asigură medierea prin care tabloul își va obține unitatea. Dar mai e ceva : fuziunea acestor elemente formale constituie, din punct de vedere al conținutului plastic al tabloului, o schemă cu conținut afectiv esențial¹⁰⁶ (sudul, tenacitatea puțin cam tristă a lui Cézanne...) care elimină acea uscăciune proprie geometrismului și care, ne dăm bine seama, nu poate fi explicată prin cuvinte. Mai mult încă, o complexiune de scheme schițate, a cărei ambiguitate va modela literalmente sensibilitatea spectatorului, prin acel ceva subtil, nuanțat și indicibil ce-l comportă, prin acel „vag“ despre care vorbea Delacroix, dar care nu este evanescent. Cézanne rămâne în pragul geometrismului sistematic, fără a pătrunde în el. Analiza formelor geometrice dintr-un tablou de al său ne permite să insistăm asupra ambiguității geometriei compoziționale și a geometrizarii aparențelor reprezentate. De unde, la Cézanne, un fel de repertoriu al posibilităților de geometrizare picturală :

- a) cadraj și structurare compozițională ;
- b) analiza morfologiei obiectului pictat : planurile, volumele, dimensiunile lui relative (geometrie ascendentă) ;
- c) tratarea prin figuri geometrice preconcepate și exterioare motivului prezent (geometrie descendentă).

Cézanne își concentrează deopotrivă efortul asupra acestor trei direcții geometriste, prin reluări alternante, fiecare cucerire a unui punct trebuind să fie armonizată cu cuceririle făcute asupra celorlalte două. Este limpede însă că Mondrian și „abstracționistii“ se opresc la prima dintre aceste direcții : ei se instalează în geometrie. Putem conveni că Delaunay, Lhote sau Villon se angajează în cea de-a doua, Juan Gris în cea de-a treia. Geometrismul, în sensul exact al cuvântului, va fi evident mai ales la

ultimele două grupuri. În tablourile lor distingem siluetele unor obiecte care sînt integrate într-o stilistică geometrică. Cît despre elementele expresive și despre „viața formelor“, acel vag de care am vorbit în legătură cu Cézanne, fără îndoială că ele operează la toți pictorii pe care îi simțim că exprimă ceva. Și trebuie să deslușim acest punct, care ne duce la vasta problemă a comunicării picturale.

4. PICTURA CA LIMBAJ

A. Specificitatea expresiei picturale

Astfel, analiza operei pictate ne-a condus la două constatări esențiale, care se situează la două niveluri de adîncime prin faptul că ea este o construcție a spiritului :

— Elementele tehnice rezultate din întîlnirea suportului cu ingredientele manipulate (desenul liniilor, efecte de lumină, jocul culorilor, tușa materiei) constituie aparențe pictate, care au o anumită specificitate formală.

— Compunerea acestor elemente într-un tot ce se prezintă unitar și armonios, chiar și cu prețul unei selecții printre elemente, ajunge la elaborarea unui stil.

Ca o consecință a acestor două constatări, am fost obligați să admitem că exprimarea de liberată a unor date empirice exterioare materialității picturale — profunzimea, voluminozitatea, mișcarea, de pildă — nu se producea decît printr-un subterfugiu iluzionist. Toemai acest subterfugiu, în care unii văd tot ceea ce poate fi mai subtil în artă, ne pune acum problema expresivității picturale. Orice pictură exprimă altceva decît pe sine, și prin asta ea aparține lumii de sisteme simbolice, de sisteme de expresie, ori limbaje, cum vreți — dar trebuie să înțelegem bine că e vorba de pictură în ansamblul ei și plasată printre ce-

lelalte activități artistice ale spiritului. S-ar petrece însă același lucru, cu condiția unei analize prudente și foarte nuanțate, și în cazul unui tablou *bun*, în unicitatea lui : el „vorbește“.

Și asta pentru că elementele materiale specifice, (suporturi, pigmenți etc...) cît și elementele proprii picturii *nu exprimă* nimic din realitatea lor proprie. Un gest, un țipăt pot uneori exprima culoarea, însă culoarea nu exprimă culoarea, ea *este* culoare. Tot astfel, linia nu exprimă linia, și nici valoarea jocurilor de lumină : ele sînt ca atare — produse deja, și elaborate, desigur, în tehnicitatea lor —, dar în suspensie în pragul a două posibilități : ori să se oprească aici (așa cum ar dori unii apărători ai artei zise abstracte), ori să exprime alte lucruri și să intre ca elemente *semnificante* în textura unei opere de artă. Într-adevăr, nu există operă de artă decît din momentul în care ceea ce este fabricat și construit conduce la altceva, care nu este implicat nici din punct de vedere material și nici tehnic în construcție, ci *exprimat* de ea. Opera nu există ca atare decît prin *sensul* ce-l capătă (și care nu este neapărat cel pe care voia să i-l dea intenția creatoare a artistului). Acest sens reduce tot ce e linie, valoare, culoare sau pastă la situația de a fi un mijloc sau un suport (ale cui ? va trebui să încercăm să precizăm). Ca și cum niște suprastructuri mentale ori spirituale ar veni să adauge stratificări suplimentare bazelor materiale și tehnice ale suportului, pigmentilor și compoziției.

Acest lucru devine frapant de îndată ce pui pe un perete o pictură de Yves Klein (1959), de pildă, considerînd-o drept operă picturală și nu un panou de decorație arhitecturală : se știe că această pictură este, dacă se poate spune, purificată de orice element altul decît forma șasiului, grenul suportului și tonul uniform cu care este acoperit. Caz limită, dar to-

tuși pictură, dacă simțim că această operă exprimă ceva. La capătul opus, îi vom situa pe pictorii care slăbesc la maximum autoritatea structurii suportului făcând din el un element pasiv al materiei picturale, improșcată fără nici o constrângere. Dacă am ieși din domeniul picturii, am avea niște suprafețe pătate de umezeală și salpetru; omul n-ar interveni decît pentru a-l declara estetic, agățîndu-l pe perete, un obiect *a natura depictus*. Tobey, Pollock, Sam Francis, Gottlieb, ori Wols, nu merg atît de departe. Și ei creează, la fel ca toți artiștii, mijloacele lor de expresie. După cum se vede, pictura cea mai îndepărtată de tradiții și de obiceiuri, își cîștigă statutul de pictură autentică de îndată ce devine „limbaj”. Și nu devine limbaj decît printr-un proces istoric în care socialul acceptă și validează, printre mijloacele umane de comunicare o pictură nouă.

Pentru noi problema este, așadar, de a desluși cum se situează pictura printre celelalte moduri de expresie. Și nu vom putea preciza acest lucru fără să abordăm *conținutul* specific cu care ea se încarcă. Cum am putea plasa pictura printre sistemele de semnificanți cu care omul s-a înarmat, fără a evoca acea lume, inexprimabilă, desigur, prin limbajul articulat, pe care a încercat să o exprime prin ea? Dacă acceptăm să aplicăm picturii faimoasa distincție făcută de Saussure între semnificant și semnificat, trebuie să păstrăm cea mai mare prudență: semnificantul nu există decît prin semnificatul ce-l exprimă. Sensul operei, aceea explicație pe care o putem găsi în *finalitățile* ce le atinge (chiar dacă nu sînt cele vizate), se întîlnește atunci cu originile ei și cu condițiile psihologice pe care le-a găsit la artist, ansamblul realităților antecedente, de unde își extrage un fel de hrană. Încărcat de sens prin scopurile lui expresive, limbajul este încărcat de sens și prin sentimentele și experiențele trăite

care își găsesc în el un fel de supapă: opera estetică își dobîndește sensul prin două realități ce o condiționează, realități care nu sînt legate de specificul construcției și tehnicii ei: anume ecoul ce-l stîrnește (ceea ce auzim despre ea), și cauzele ce o fac să vorbească (ceea ce era nevoie să fie spus de ea).

E cert că această situație de expresivitate a operei nu este o particularitate a operei pictate. Trebuie deci să circumscriem specificul picturii ca mijloc de expresie. Cum am putea spera să reușim acest lucru fără a ține seama de faptul că orice sistem expresiv creat de spirit constituie pentru el o cale mai mult sau mai puțin directă de a atinge (și de a i se supune) un domeniu al realului? Într-adevăr, dacă putem fi de acord cu Cassirer cînd afirmă că diversele produse ale activității spirituale, în diversitatea lor, vizează să transforme lumea pasivă a simplelor impresii, în construcții care să exprime spiritul¹⁰⁷, specificitatea semantică a picturii ne este deja furnizată de domeniul sensibilului pe care-l transformă. Este domeniul aparențelor vizuale. Funcția spiritului pe care o manifestă pictura este un fel de funcție a aparenței. Am ajuns la această idee analizînd arta de a vedea pictural: realitatea ca atare și structura ei obiectivă (dincolo de orice aparență) va fi vizată de științe care, în calitatea lor de opere ale spiritului, restrîng aria imaginarului prin intenția ce le este specifică de a stabili o cunoaștere obiectivă. Însă artele plastice mizează pe dubla posibilitate de a ascunde atît irealul, cît și realul unei aparențe. De aceea va trebui să ținem seama de faptul că nu schimbînd direct lucrurile va

¹⁰⁷ A te adresa lucrurilor și a te abstrage din ele, acestea sînt cele două procese care fac posibilă „acea formă de apropiere intelectuală a lumii, care constituie trăsătura esențială și caracteristică a limbajului”. E. CASSIRER, *Le langage et la construction du monde des objets*, în „Journal de Psychologie”, nr. excepțional, 15 ianuarie — 15 aprilie 1933, p. 33.

ajunge pictura să transforme aparențele ori impresiile vizuale, ci transpunându-le și compunându-le pe un suport. Faptul că această funcție a aparenței îmbrățișează cele două domenii, al realului și al imaginarului, ne va explica de ce ambiguitatea este una din bogățiile principale ale expresiei pictate. Una din funcțiile cele mai importante ale spiritului, cum e funcția imaginativă, este așadar *parțial interesată* de arta aparențelor vizuale. Ambiguitatea picturală, în care partea de imaginar se dozează cu subtilitate, este cea care deschide nesfârșitele discuții asupra problemei imitației, asupra raporturilor dintre opera pictată și natură: nu vom putea scăpa de această problemă. Însă știm de pe acum că o vom putea aborda, nu din unghiul imitației servile și a unui soi de adevăr-copie al căror deținător ar fi pictura, ci din unghiul, hotărît mai autentic, al activității formatoare a unui spirit preocupat nu numai de ceea ce există în afara lui, dar și de felul în care operează asupra acestui obiect.

În orice caz, artele plastice, și o mare parte a artelor frumoase, răspund funcției aparențelor. Fiecare artă se poate califica în primul rând prin dominantă ei sensibilă (ceea ce Ch. Lalo numea o suprastructură)¹⁰⁸, mai mult sau mai puțin abstrasă din percepția totală. Și ca să rămânem în domeniul artelor plastice, vom spune că volumul și jocurile luminii pe suprafețe în trei dimensiuni constituie dominantă sculpturii¹⁰⁹. Culoarea poate fi adăugată, ca și formele corpului omenesc, nu e încă vorba de contaminare: sculptura poate fi colorată fără a cădea însă într-un iluzionism

¹⁰⁸ *Classification structurale des Beaux-Arts, Formes de l'art, formes de l'esprit*, in „Journal de Psychologie”, nr. 1—2/1951.

¹⁰⁹ În mod ciudat, Ch. LALO face din corpul omenesc această dominantă, în interiorul infrastructurilor construcției, ca și cum un subiect tratat (chiar și din abundență) de o artă ar putea trece înaintea specialității sale tehnice. Cf. *ibidem*, p. 27.

care îi este exterior. Mișcarea, dimpotrivă, nu este exprimată decât prin aluzie, ori prin iluzie. Iar sculptura care exprimă în mod exagerat mișcarea și merge până la a favoriza aspectele corporale (Barocul) sau care începe ea însăși să se miște (automatele) este cu siguranță contaminată, în sensul lui Lalo, de arta dansului etc... Cît despre pictură, ea exclude atît spațiul, cît și mișcarea: redusă la suport, în general plat, pictura este cu siguranță mai abstractă decât sculptura. Ea aparține domeniului strict al pastelor colorate dispuse pe un plan. De cele mai multe ori, acest plan trebuie să se înfățișeze în fața ochilor pe un perete. A decora un perete dispunînd pe suprafața lui forme colorate plate, constituie, așadar, obiectul strict al picturii. Și numai pictorului care n-a înțeles sensul profund, originar, al acestui cuvînt, îi va fi rușine să fie calificat drept un decorator. Prin urmare, putem considera sărăcită orice pictură în *camășeu*, toate artele albnegrului (și e adevărat că cel mai bun desen este, din punct de vedere *semantic*, mai sărac decât o pictură mediocră). Tot astfel, pictura care încearcă în mod deliberat să exprime (sau mai bine zis: să redea) profunzimea spațială, volumul, mișcarea, cît și cea care modelează formele corpului, mergînd pînă la a năzui la efecte sculpturale ori coregrafice, este o pictură contaminată. Dar tot contaminată este și pictura care se supune unei alte intenții decât aceea de a dispune cu expresivitate forme plate pe un suport: de pildă, decorarea vaselor, îmbrăcarea sculpturilor, decorul de teatru și de cinematograf, zugrăvitul. Cuvîntul decorație nu poate avea pentru un pictor un înțeles peiorativ decât atunci cînd pictura devine sclava intențiilor majore ale unei alte arte, chiar și ale arhitecturii. Există poate în pictura de șevalet împlinirea unei revendicări anevoioase de autonomie din partea unei arte care, materialmente, este tributară lăcașurilor unde poate fi văzută.

Acesta este, aşadar, vocabularul esenţial al oricărei picturi. Dacă ni se îngăduie să comparăm liniile, culorile, valorile şi pastele cu termenii unui limbaj a cărui capacitate combinatorie ar fi tot atât de bogată, pe cât sînt posibilităţile de a se combina ale acestor patru elemente tehnice în varietatea lor respectivă, atunci fiecare formă pictată (sau combinaţie obţinută) va fi un fel de semnificant. Este un vocabular esenţial; dar mai sînt, am spus-o deja, şi vocabulare speciale, voit limitate chiar de artiştii (nişte *graiuri*, am putea spune, care nu utilizează niciodată toate posibilităţile teoretice ale funcţiunilor limbajului), de asemenea şi vocabulare mai abundente, unde nu toate morfemele sînt pure (ci tocmai produsul unor contaminări), un fel de *sabir** sau de argou pictural, bogat, colorat, „pitoresc”, şi foarte condiţionat de epocă. Vom mai avea ocazia să vorbim despre aceste elemente, deoarece, de multe ori, ele sînt legate de obiectele reprezentate şi de subiectele tratate. Ochii ridicaţi la cer exprimă puritatea unei madone ori emoţia unei Europe răpite, o mină crispată, o gură cu colţurile în jos exprimă suferinţa unui Crist etc... Mai mult, unele obiecte (accesoriile, care sînt uneltele compoziţiei) pot semnifica eroismul războinicilor ori nobleţea eroinelor. Este oare acesta un vocabular specific pictural? Desigur că nu. Dacă vrem, aşadar, să studiem mai îndeaproape semnificantul pictural, trebuie să părăsim aceste vocabulare contaminate şi să ne limităm numai la expresivitatea liniilor, a valorilor, a tuşei şi a culorilor asamblate. În concluzie, înseamnă să ne întrebăm cum se face că o linie, de pildă, poate exprima ceva. Şi nu putem răspunde decît încercînd să analizăm ce exprimă ea.

* Un fel de limbă mixtă, vorbită în porturile Mediteranei, formată din cuvinte luate din franceză, italiană, spaniolă şi arabă (N. tr.).

B. Semn şi simbol

Astfel se pune problema conţinutului simbolic al formelor picturale. Înainte de a vorbi despre ele trebuie să facem nişte precizări terminologice. Se vorbeşte mult în pictură despre *semne*. Dar, de la semn la simbol, demarcarea, fără îndoială anevoioasă, rămîne de multe ori confuză.

În ceea ce ne priveşte considerăm că simbolul este un semnificant care păstrează un *element* din forma semnificată, cu condiţia ca termenul de element să fie înţeles în sensul de relaţie principală sau fundamentală, ca în „*Elementele lui Euclid*”¹¹⁰. „*Compendiu*”, „*figură rezumată*”, „*figură prescurtată*”, şi „*forme esenţiale*”, pentru a relua termenii lui Etienne

¹¹⁰ Pentru F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, (ed. 1-a, Lausanne, Payot, 1916, ed. a 3-a, Paris, Payot, 1931, p. 99), semnul este ansamblul total format din semnificant (sunet) şi semnificat (concept). E vorba aici de semnul lingvistic. Dar Saussure nu uită să sublinieze că lingvistica nu este decît o parte a semiologiei. În orice caz semnul astfel conceput nu ar fi *semn de*, ci un sistem închis asupra lui însuşi şi integrat limbii, un sistem convenţional. Saussure acceptă totuşi să fie definit simbolul ca păstrînd ceva din ceea ce simbolizează. Pe de altă parte, atunci cînd G. DUMAS (*Nouveau Traité de Psychologie*, t. IV, p. 267) sprijinindu-se pe o tradiţie care datează de la Hegel, defineşte simbolul prin „analogia dintre semn şi lucrul semnificat”, cuvîntul analogie lămureşte prea puţin, ca dovadă restricţia ce completează formula: „fără a neglija limitarea impusă de faptul că analogia trebuie să facă să treacă în planul sensibilului un lucru care nu era acolo”. Tot astfel LALANDE (*Vocabulaire de la Philosophie*) defineşte simbolul: „A. — Ceea ce reprezintă altceva în virtutea unei corespondenţe analogice”. Exemple: 1. simbolurile numerice; 2. sceptrul, simbol al regalităţii. Însă, aplicat la aceste două exemple, mai are cuvîntul analogie acelaşi sens?

Souriau ¹¹¹, „image abreviată“ (Taine) ¹¹², „scheme mentale“ ¹¹³, schemă cartografică, imagine generică, grafica unei mișcări — avem de-a face cu *figurări* mai mult sau mai puțin simplificate, deci mai mult sau mai puțin abstracte, în care spectatorul trebuie să regăsească în *mod aluziv* o realitate cunoscută de el. Pictogramele eschimoșilor, hieroglifile sînt tot niște simboluri. De asemenea și cercul, într-un context doctrinal sau cultural dat (el va simboliza la fel de bine soarele, luna, universul, însă va însemna Perfecțiunea, eterna reîntoarcere...). Prayer a arătat că un copil vede într-un pătrat o casă, în puncte niște păsări etc... Flournoy consideră chiar că fiecare formă geometrică „păstrează ceva din simțămintele diverse ce ni le inspiră obiectele în care o găsim eminamente reprezentată în viața cotidiană“ ¹¹⁴. Vom conveni că cele mai simple forme au un conținut simbolic incontestabil. Ceea ce ne face să înțelegem că dacă, pentru pictura abstractă, „un oval este un oval și nicidecum copia unui oval“, totuși și pentru ea, expresivitatea acestui obiect pictat rezultă (dacă nu din forma sa de ou, sau din asemănarea ei, chiar și îndepărtată, cu foarte multe obiecte uzuale) din faptul că el este *compendiul* unei serii de mișcări, de traiectorii, de drumuri operate sau parcurse de noi, observate de noi, pe scurt, făcute într-o experiență cotidiană și într-o anumită situație. Această situație trimite la un mediu socio-geografic și

¹¹¹ Cf. *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Hachette, 1925, pp. 136—137.

¹¹² În „Journal de Psychologie“, 15 aprilie 1921, p. 282. G. REVAULT D'ALLONNES (*Le mécanisme de la Pensée, Critique de Taine*) îi reproșează lui TAINE că în volumul său *Traité de l'intelligence*, nu a acordat locul cuvenit acestei noțiuni.

¹¹³ G. REVAULT D'ALLONNES, *La schématisation*, în DUMAS, *Nouveau Traité de Psychologie*, t. IV, cap. 4, p. 161 și urm.

¹¹⁴ *Des Synopsies*, p. 31 și urm., apud RIBOT, *Psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1936, p. 184.

plasează în istorie, mai precis, în evoluția civilizațiilor, simbolurile capabile să emoționeze sensibilitatea.

Analiza a ceea ce simțim în fața unui tablou ne asigură că o anumită linie rețrăită de noi, metamorfozată poate, are o încărcătură semnificativă pe care nu o putem stăpîni deplin. Atingem aici unul din punctele specifice ale „limbajului“, sau ale mijloacelor de comunicare exterioare limbii vorbite, și sînt de acord că supunîndu-le la lumina prea crudă a examenului intelectual, riscăm să distrugem esențialul din ceea ce voim să sesizăm, chiar în momentul în care încercăm să le explicăm. Să reținem partea de fugitiv și imponderabil în raporturile forme simbolice cu tot ce însumează ea, uneori în mod obscur, ca experiență acumulată. Ce vrea să spună Gaston Diehl, atunci cînd scrie : „într-o pinză, totul e semn. Cîteva pete colorate, niște simple trăsături pot include în ele [...] o forță expresivă egală cu a celei mai complicate și mai reprezentative figuri“ ¹¹⁵ ? Nu înseamnă oare că dincolo de figurarea imitativă, există un anumit schematism care își trage forța din faptul că este un *compendiu* emoțional ? Jacques Villon exprimă excelent acest lucru în următoarea frază : „Culoarea este o greutate în balanța emoțională“ ¹¹⁶. Să încercăm să precizăm ? Cu titlu informativ, și nu fără neîncrederea ce trebuie manifestată față de un domeniu insesizabil și subiectiv, să spunem că o linie frîntă va suscita temele emoționale ale iritării sau ale surprizei spațiale, dacă este neregulată ; un ghemotoc de linii

¹¹⁵ *Les problèmes de la peinture* (în colaborare), Lyon, ed. Confluences, 1945, cap. VII, *L'abstraction, et ses limites*, — I, *Partage et limites de l'abstraction*, de Gaston DIEHL, p. 290. Autorul, marcînd limita unde abstracția ar deveni un formalism sec, notează că „virtutea persuasiunii este altundeva decît într-o aparență descriptivă, ea este în identificarea profundă a aportului uman și a limbajului adoptat“.

¹¹⁶ Apud J. LASSAIGNE, Villon, Paris, éd. de Beaune, 1950, p. 14.

încalcate, temele confuziei și ale dificultății de nerezolvat; o anumită linie curbă, cele ale voluptății, bunăstării și moliciunii. Raportul static dintre orizontală și verticală va evoca repaosul. „Repaosul devine vizibil, din punct de vedere plastic, prin armonia raporturilor, scrie Mondrian, și de aceea pun eu accentul pe expresia raporturilor“¹¹⁷. Și Signac scria deja: „Dominanta liniilor va fi orizontală pentru calm, ascendentă pentru bucurie și descendentă pentru tristețe, cu toate liniile intermediare pentru a figura celelalte senzații în varietatea lor infinită. Liniilor ascendente le vor corespunde tentele calde și tonurile deschise; odată cu liniile descendente vor predomina tentele reci și tonurile închise etc...“¹¹⁸. Numeroși pictori, simțind că o mare parte din ceea ce este mai profund în semiologia picturală provenea din aceste conținuturi afective ale formei, au încercat să explice în scris dispoziția liniilor, a punctelor, a petelor din tablourile lor. Ei spun că „exprimă mișcarea“, că instituie un fel de limbaj sistematic al „echivalențelor plastice“, ori că pun în joc, exprimând niște forțe, un fel de fizică a echilibrelor plastice, în care fac să intervină, fără să specifice acest lucru, principiul de compensare și de echilibru al formelor, astfel încât dacă un detaliu se schimbă, totul e transformat. Este mai ales cazul lui Paul Klee, în cursurile ținute la *Bauhaus*: justificarea expresionistă a concepției sale despre formă este aceea că pictează forțe¹¹⁹. Kandinsky, în faimoasa lui carte, arată, prin prisma dogmaticii sale spiritualiste, că dacă „sufletul, atins în punctul lui sensibil, răspunde“, potrivit, după

¹¹⁷ *Réalité naturelle et réalité abstraite, Dialogue*, în *De Stijl* 1919—1920, cf. M. SEUPHOR, *Mondrian*, Flammarion, 1956, p. 303.

¹¹⁸ *D'Eugène Delacroix au néo-impressionisme* (Paris, éd. de la Revue Blanche, 1889) ed. a 4-a, Paris, Floury, 1939, p. 76.

¹¹⁹ Paul KLEE, *Das bildnerische Denken*, ed. Bruno Schwabe, Basel-Stuttgart, 1956,

cum spune el, „principiului contactului eficace“ dintre artist și spectator, este datorită faptului că fiecare culoare, fiecare formă, are „conținutul său lăuntric“. Acea *Stimmung* a artistului găsește atunci mijlocul de a se exprima „în limbajul formelor și al culorilor“¹²⁰. Și Kandinsky încearcă să explice expresivitatea semantică, scriind: „Roșul, de pildă, poate declanșa, deoarece flacăra e roșie, o vibrație interioară asemănătoare cu a flăcării. Roșul cald are o acțiune excitantă. Fără îndoială, pentru că seamănă cu singele, el poate produce o impresie apăsătoare, dureroasă chiar. În cazul de față culoarea trezește amintirea unui alt agent fizic care exercită asupra sufletului o acțiune neplăcută“¹²¹. Ne dăm seama în ce măsură referința la amintiri este subiectivă și pasibilă de a varia după indivizi, și totuși Kandinsky are dreptate să amintească rolul memoriei, prea adesea neglijat atunci când se încearcă aprofundarea psihologiei expresiei plastice¹²².

Totuși, Ribot vorbea deja despre o emoție abstractă, în relație cu memoria afectivă conceptualizată și (în legătură cu poezii simboliste luați ca exemplu) despre o „schemă a bucuriei, a dragostei și a tristeții“¹²³. El menține această emoție conceptualizată la treapta cea mai de jos a abstracțiunii, cea a imaginii generice, re-

¹²⁰ *Du spirituel dans l'art*. Trad. din limba germană, postfață de Ch. Estienne, Paris, éd. de Beaune, 1951, pp. 45, 49 și 13.

¹²¹ *Ibid.*, p. 43.

¹²² Severini, într-un manifest din 1913—1914, publicat pentru prima dată de M. SEUPHOR în 1957, subliniază rolul memoriei în expresivitatea pur plastică: „AMINTIREA va acționa, așadar, în opera de artă nu numai ca ELEMENT DE INTENSIFICARE PLASTICĂ, dar și ca o CAUZĂ EMOTIVĂ DIRECTĂ independentă de orice unitate de timp și de loc“. *L'art plastique néo-futuriste*, apud Michel SEUPHOR, *Dictionnaire de la peinture abstraite, précédé d'une histoire de la peinture abstraite*, anexa A., p. 92.

¹²³ *Psychologie des sentiments*, cap. XIII, *L'abstraction des émotions*, p. 188.

marcînd, de pildă, că, pentru noţiuni ca Binele sau Infinitul, nu intervine nici o schemă de rezonanţă afectivă, decît în cazurile singulare. Remarca e utilă pentru determinarea limitei posibilităţilor de expresie intelectuală a picturii. Aceasta din urmă nu poate fi în mod deliberat didactică, morală, politică, filozofică, în sensul deplin al termenilor, fără a se *sili* spre o expresie ce se suprapune atunci expresivităţii sale specifice. Alegoria, scenele istorice, imageria religioasă, oricare ar fi ecoul lor ca reprezentări edificatoare sau emoţionante, nu au o rezonanţă specific picturală. Se ştie prea bine că pentru sensibilităţile puţin înclinate spre conceptualizarea emoţională (ori foarte axate pe teme pasionale de ordin religios sau politic valoarea plastică a imaginii n-are nici o importanţă. Tot astfel, întîlnim persoane care, atunci cînd li se reproşează că ţin pe perete o pictură proastă, îţi răspund: „Mi-e dragă, e o amintire de la mama“. Fie că se datorează subiectului figurat sau unor consideraţii de acest ordin (amintire de familie, vanitate socială, valoare comercială), ataşamentul faţă de tablou n-are nimic de a face cu pictura. Dar frumuseţea, sentimentul de admiraţie provocat de acel „nu ştiu ce“ care înalţă o anumită figurativitate deasupra celorlalte, va rezulta, de cele mai multe ori, din densitatea emoţiei conceptualizate înscrisă schematic în structura plastică. Tema frîngerii şi a căderii reţinute din *Pietà de la Villeneuve*, trezeşte înăbuşit senzaţiile ce ţi le dă durerea sufletească atunci cînd „te frînge“. Există, în acest caz precis, o adecvare a schemelor plastice la emoţiile provocate aparent de subiect, deşi impresia de frumuseţe ce o stîrneşte tabloul îţi impune o *distanţă* faţă de scena tratată şi te face să trăieşti, în acelaşi timp, acea „tristeţe maiestuoasă care constituie tot farmecul tragediei“¹²⁴, după

¹²⁴ RACINE, prefată la *Bérénice*.

cum constituie şi valoarea unei picturi ce n-are nevoie să fie expresionistă pentru a fi expresivă. Însă, chiar dacă liniile elegante sau graţioase şi coloritul bogat, cît şi exploatarea detaliilor ornamentale, ajung să facă dintr-o coborîre de pe cruce un fel de sărbătoare sumptuoasă, ca în tabloul lui Van der Weyden, de la Prado, emoţia rămîne, o emoţie de plăcere voluptuoasă şi, împreună cu ea, impresia de frumuseţe, datorată densităţii expresiei afective, şi asta în ciuda temei figurative tratate. Numai un fanatic religios s-ar putea simţi jignit de infidelitatea conţinutului plastic expresiv faţă de emoţiile implicate de subiect. Poate că Savonarola era prea sensibil la artă: simţea venind, în prea multe Madone, elogiul senzual al femeii, cu totul contrar spiritului de penitenţă. Botticelli îşi recunoaşte vinovăţia şi aruncă în foc cîteva picturi. Dar Venus se nascuse.

Ceea ce Ribot nu spune (şi el nu evocă pictura) este că:

1. Marile teme structurale ale inserţiei noastre fiziologice şi psihologice în lume — în deosebi în domeniul gravitaţiei şi în domeniul luminii — constituie un registru fundamental de scheme „trăite“, în care plasticianul speculează la nesfîrşit. Vom observa evident variaţii istorice considerabile în această sensibilitate limitată la situaţia noastră de fiinţe vii, şi avem motive să credem că aceste variaţii reflectă evoluţia sensibilităţii şi chiar a inserţiei (condiţionată tehnic). Ceea ce se schimbă nu e atît structura experienţei trăite, cît — prin această experienţă — concepţia despre lume. Însă realul — care, şi el, cunoaşte nişte schimbări — păstrează o suficientă sensibilitate la nivelul marilor legi fizice (chiar dacă iniţial au fost nesocotite din punct de vedere ştiinţific), de pildă, cele ale gravitaţiei, pentru a ne da posibilitatea să găsim, la limită, în anumite scheme motorii şi afective, un fel de *permanenţă relativă*. „Nu există forţe di-

vine ale gravitației“, iar ea a fost observată într-un târziu ca o lege naturală. Fie că e lovit de un silex sau de un glonte, omul rănit de moarte cade. Cade aproape în același fel : este destul să comparăm o scenă de vînătoare ori de război din timpurile preistorice cu orice altă imagine cinematografică modernă. Va fi deci posibil să găsim un soi de invariant simbolic, cu condiția de a simplifica la maxim semnificatul acestui simbol, care va fi diferențiat apoi potrivit integrării lui în sisteme de expresie originale. În general, tocmai în legătură cu schemele legii gravitației trăite putem fi de acord cu Signac atunci cînd spune că liniile descendente, îndoite spre partea de jos, vor tinde să evoce oboseala, căderea, moartea, uneori renunțarea și repaosul — și că liniile ascendente, atunci cînd au o „sprinteneală“, vor suscita în memoria afectivă mai curînd concepte emoționale de putere și de fericire, de cucerire și de bucurie.

Pe de altă parte însă, am admis că simbolurile evoluează și, în conformitate cu civilizațiile, ele pot fi total diferite. Să precizăm în treacăt că, în starea actuală a științelor istorice, putem afla mult mai mult studiînd aceste deosebiri, decît comentînd similitudini ce riscă să deschidă calea unei mistificări fixiste. Dacă, în general, veselia se exprimă prin scheme luminoase, iar spaima prin întuneric și noapte, experiența cotidiană avînd de bună seamă mai multe raporturi fericite cu lumina decît cu umbra, condițiile climaterice (arșița zilei) sau tradițiile sociale și religioase (culoarea doliului: aici negrul, în altă parte albul) pot duce pînă la inversarea simbolurilor. Fără a întreprinde examinarea recentelor eforturi în vederea unei condiționări favorabile prin culori (și sunete) a muncii funcționarilor și lucrătorilor (culori calde și roșu pentru biroul directorului, un verde dulce pentru al dactilografelor, însă nu albastrul lavandă, fiindcă adoarme...) și fără a trata cu acest prilej problema raportu-

rilor dintre memoria afectivă conceptualizată și reflexele condiționate — trebuie să relevăm că roșurile violente, cu nota de somptuozitate ce o pot avea, își vor datora calitățile atractive și pline de posibilități, atît unor tradiții integrate într-o anumită cultură, cît și unor experiențe vizuale mai intime, cum este de pildă viziunea luminii solare prin pleoapele închise. Kandisky vorbea de foc și de sînge. Putem vorbi de cardinali și de procurori. Roșul va deveni culoarea celor puternici. Dar blazonul casei domnitoare a Franței era compus din trei crini pe fond de azur : iată albastrul-regal. Totuși, Gischia, în costumele realizate pentru T.N.P.* redescoperă purpura ca o culoare tematică a regalității. Ne dăm seama cît de convenționale pot fi aceste simboluri înrădăcinate în istorie. În orice caz există culori *blînde*, tonuri de verde *dulce* : dacă aceste culori sînt calmante, nu e pentru că s-ar afla în ele niște virtuți oculte, ci, fără îndoială, pentru că evocă în mod tainic „verdele cîmpiilor“ și, prin el, plăcerile odihnei în aer liber, ori răcoarea și întimitatea crepusculară a cerului la anumite ore. Am putea regăsi aici prețioasa remarcă a lui Magnelli asupra impregnării noastre de către mediu¹²⁵. Rolul văzutului involuntar în acumularea bogățiilor schematice exploatare de creația picturală este atunci ho-

* Théâtre National Populaire (N. tr.).

¹²⁵ „Pictorul, spune Braque, este saturat de elemente naturale. El nu prea știe ce va „reda“. — „Ah ! nu știu, spune el, dacă ce încep aici o să fie o faleză sau o femeie. Cînd încep, am senzația că tabloul meu se află dincolo, acoperit doar de această pulbere albă, pînza. E destul să șterg. Am o periută ca să degajez albastrul, o altă pentru verde ori galben : pensulele mele“. Cf. Jean PAULHAN, *Braque*, în „Comoedia“, 31 oct. 1942. Nu se știe ce va fi tabloul, dar el este deja acolo. Théodore Rousseau notase deja ceva analog : „Pictorul nu-l zămislește (tabloul) pe pînză : el înlătură pe rînd vălurile ce-l acopereau“, cf. BURTY, *Maîtres et petits maîtres*, Paris, G. Charpentier, 1877, p. 145, apud H. DELACROIX, *Psychologie de l'art*, p. 158.

tărîtor. Schemele emoționale intelectualizate arată o dublă experiență, căpătată prin contactul cu „natura“ și cu instituțiile vieții sociale. Acest contact este în mare parte un contact distrat, ceea ce nu-l împiedică să fie structurat de sisteme psiho-fiziologice și de convenții: cea mai distrată percepție este și ea construită. Pe de altă parte, contactul nu e nicidecum limitat la domeniul vizualului. Pictura, după cum am spus, înseamnă o smulgere din viziunea uzuală, tocmai pentru a lăsa să pătrundă în tablou (care de aceea e imagine expresivă) o întreagă experiență multi-senzorială și afectivă-vizualizată.

Trebuie să convenim că, pentru a defini aceste „forme semnificative“ izvorîte din acumularea memorială a unor maniere de a fi sau a unor situații sensibile, cuvîntul simbol este periculos prin imprecizia lui. În cartea sa *Les Fonctions psychologiques et les oeuvres*, după ce notează că formele semnificative trimit „la un conținut, semnificația lor, care constituie valoarea lor“ și că „mediator în raport cu o realitate al cărei substitut este, semnul devine instrument în raport cu spiritul pe care îl exprimă și pe care îl slujește“¹²⁶, I. Meyerson studiază îndeaproape distincția ce se cere a fi făcută între semn și simbol. Există, spune el, două definiții ale simbolului, ele avînd în comun „noțiunea unei adaptări particulare, a unei ajustări“ de la semnificant la semnificat. Simbolul poate fi ori „semn figurant a cărui formă prezintă un oarecare raport inteligibil cu obiectul, cu noțiunea sau actul la care se raportează“, ori „convențional, arbitrar și abstract, nefiind atunci decît un semn deosebit de bine adaptat complexelor întrebuintări ce i se dau“¹²⁷. Tot ce am spus mai înainte despre simbolul schematic, ne-ar cantona în prima dintre aceste două formule, implicînd ca acest ra-

port inteligibil cu obiectul să fie în același timp, grație unor remanente memoriale, un raport sensibil „figurat“, ceea ce ar face din simbol, în primul rînd, o *image mentale* și un produs al trecutului trăit. De aceea, indiciu nefragmentar, dar totuși indiciu (indiciul, scrie I. Meyerson, este ca și febra în cazul bolii, un fragment din ea)¹²⁸, această schemă afectivă este mai curînd ceea ce autorul numește o *expresie*. Semnul, scrie el în sfîrșit, este „rezultatul unui act uman intenționat ori dirijat, avînd drept obiect comunicarea unei realități exterioare agentului“; indiciul este un „fapt natural ce se produce independent de orice intenție ori conduită dirijată“; cît despre expresie, ea este „rezultatul unui conduite umane sau un fragment din această conduită, sortită să traducă o stare a persoanei sau măcar ceea ce, în această stare a persoanei, apare comunicabil“¹²⁹. Ceea ce este „destinat pentru“ și orientat spre mărturisirea exterioară, în expresie, devine, desigur, esențial îndată ce *compendiul* este luat de subiect drept un semnificant, constituit cu mai multă sau mai puțină dificultate pentru a putea dezvălui comunicabilul. Dar înainte de a intra în circuitul semnificant-semnificat, simbolul abreviativ înseamnă în primul rînd memorie, memorie fără timp și spațiu (nicidecum pur autistică: abstractă): el este un rezumat. Are un conținut fără a avea încă o semnificație intențională, pentru că el este mai întîi o „larvă de formă“¹³⁰, sau mai bine spus, o formă pre-semnificativă. El este un comprimat înainte de a fi o expresie. Iar subiectul va pu-

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 76.

¹²⁷ *Op. cit.*, pp. 76—77.

¹²⁸ Ch. BALLY a subliniat pe bună dreptate că indiciul face parte din domeniul faptelor (prin el ajungem la cauză), în timp ce semnul face parte din domeniul actelor (dezvăluie intenția). Cf. *Qu'est-ce qu'un signe?*, în „Journal de Psychologie“, aprilie-iunie 1939, p. 161.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹³⁰ FOCILLON, *Vie des formes*, p. 105.

tea, mimînd ori desenînd această formă, să semnifice involuntar ceva prin intermediul ei, să facă în mod inconștient o mărturisire, să se dezvăluie — cu caracterul trecutului și dorințele lui — fără nici o intenție expresivă și chiar în pofida intenției de a nu se da în vileag. Acestea sînt, s-ar părea, mărturisirile cele mai substanțiale. Conținutul condensat al simbolului face din expresivitatea lui un semnificant.

Într-un text mai puțin cunoscut al lui Meyerson, comunicarea sa asupra „imaginilor-fulger“, care mi se pare a fi de cel mai mare interes pentru studiul nostru, vom găsi descris (sub rezerva unei conștientizări fulger care nu este întotdeauna aceea a schemei afective) acest tip de imagine-compendiu care frapează prin „caracterul ei sintetic și complex“. Încărcate de virtualități și de semnificație, aceste imagini sînt, scrie I. Meyerson, „niște aluzii care trimit la capitole întregi din experiența noastră, și care semnifică aceste capitole. Apoi, după cum în orice semn, semnificatul ne frapează mai mult decît semnificantul, dacă îl căutăm îndărătul acestor apariții fugitive, aproape că nu mai vedem detaliul vizuinelor înseși“. Ceea ce îl face pe autor să recunoască, în consens cu Bradley și cu alții, „caracterul simbolic al gîndirii și al imagini-ii“¹³¹.

Destul despre simbol. Altfel spus, vom întrebuița acest cuvînt cît mai rar posibil. Cît despre semn, care ni se pare a fi mai puțin genul tuturar formelor semnificative, cît o specie restrînsă, destul de apropiată de cea de-a doua definiție dată de I. Meyerson simbolului, el este un semnificant arbitrar fără nici o relație sensibilă decelabilă între forma sa și lucrul

¹³¹ *Les images-éclairs*, în „Journal de Psychologie“, iulie-oct. 1929, pp. 575—576.

semnificat¹³². Astfel sînt literele alfabetului, cifrele, semnele aritmetice¹³³, unele semnale rutiere sau maritime etc. Un semn poate fi un simbol uzat și sărăcit pînă la completa uitare a conținutului său gestual și senzorial. În el *distanța* și *tensiunea* pe care Cassirer o observă între semnificant și semnificat au ajuns la un punct de ruptură memorială. De multe ori, semnul se va constitui printr-o alegere operată de oricine — savant, tehnician, inventatorul unei scriituri — va avea nevoie de un semnificant nou și, într-un sens mai larg, de un limbaj nou. Se numără oare pictorul printre acești inventatori de semne?

Trebuie să recunoaștem că dacă orice limbă, ca sistem de semnificanți, folosește atît elemente simbolice, cît și semne propriu-zise, pictura, înrădăcinată în simbolica schematică, *se va expune la un risc* dacă încearcă să formeze *scheme arbitrare*. Creînd semne, în sens strict, ea ar înceta imediat să mai fie un mijloc de expresie — altfel decît în contextul doctrinal, la început ezoteric, al inventatorului de semne plastice. Într-adevăr, orice semn se constituie semnificant printr-un soi de contract¹³⁴ scris între cel ce dă și cel ce primește. Ultimul trebuind să accepte sistemul de semne și să-l învețe, pentru a fi inițiat în ceea ce

¹³² Se știe că după F. de SAUSSURE (*op. cit.*, ed. 1-a, p. 103, ed. a 3-a, p. 101), H. Delacroix și Brunschwig (cf. LALANDE, *Vocabulaire*, articolul *symbole*, discuții), J. Piaget folosește și el, în același sens, cuvintele simbol și semn.

¹³³ +, —, : sînt semne, în timp ce < ori > au un aspect simbolic; = este fără îndoială un semn, dar ≠ este simbolic prin intervenția *bifării* care este un gest de negație literalmente desenat în el.

¹³⁴ Saussure are dreptate să vorbească de legea pe care o acceptăm și de moștenirea ce o primim, mai degrabă decît de contract, în cazul graiurilor. Pe plan diacronic, faptul e evident, dar pe plan sincron, unde limba vorbită permite să ne înțelegem, schimbul devine de tip contractual.

transmit aceste semne. În domeniul științelor, lexicoanele, *Vocabularele* reprezintă un fel de coduri omologînd jurisprudența contractelor anterioare și tradiționale. Se întîmplă oare același lucru în artele plastice? Se povestește că Picasso a răspuns unei doamne care i se plîngea că *nu-i înțelege pictura*: „Doamnă, știți limba chineză? — Nu — Ei bine, învățați-o“. Există o profunzime în această lecție. Sensibilitatea se educă. „Se luminează“. Să spunem atunci că pictura (pentru un spectator) se învață cum se învață o limbă? Doamna i-ar fi putut cere lui Picasso să-i recomande o gramatică, chiar și o metodă *assimil*. Pictorul ar fi trimis-o la istoricii de artă și la muzee. L-ar fi învățat ea oare pe Picasso studiindu-l pe Rembrandt? Vorbesc ei oare aceeași limbă?

Tocmai aici putem noi sesiza în ce anume constau semnificanții specifici ai picturii, creați de ea în decursul istoriei sale. Nu există semne absolut arbitrare în pictură. Orice formă nouă, orice „limbaj nou“, chiar dacă ține de o activitate ludică, de o voință de a rupe cu rutina și de un fel de vitalitate libertară — aceea „glumă lirică“ considerată de Ch. Estienne drept unul dintre aspectele esențiale ale mișcării cubiste — pe scurt, orice semn inventat va deveni aici simbol. Dar simbol al cui și pentru cine? Unii *amatori* ultrasensibili, foarte atenți la orice pictură nouă, vor face din noul semn un simbol al emoțiilor provocate de însăși noutatea acestei picturi. Le va fi suficient ca semnul fără semnificație să fie pictat — să fie „pictură“, adică pictură bună, și să „țină pe perete“ — pentru a-i atribui o valoare de semnalizare. Ceea ce îi place adevăratului amator este materialitatea picturii, aceea materialitate lucrată în care omul e prezent prin activitatea sa vie. Găsind acest lucru într-o pictură nouă din punct de vedere semiologic, amatorul va transfera semnului pictat această valoare-pictură. Din acel moment ea îl va afirma ca reflectînd caracterul „pasionant“ al operei, demnă

de a figura în muzeu și totodată incompreensibilă, fiind nouă. Iar acest semn, căpătînd prin însăși noutatea lui o semnificație, va fi devenit un bun de care colecționarii, apoi socialul (comerțul de artă, instituțiile aferente, muzeele) vor trebui să țină seama. Deci, semnul pictural inventat, gratuit mai întîi, trebuie să fie slujit de o autentică prestanță tehnică a pictorului, dublată însă de o bogăție afectivă — de un *temperament* — care, *a posteriori*, își află expresia în semnul inventat. Anumite semne fac „un Picasso“, altele „un Léger“, iar altele „un Klee“. Și semnele sînt integrate într-o „scriitură“, la acești pictori, într-un *stil* despre care va trebui să mai vorbim.

Așadar semnul pictat cîștigă prin transfer statutul de simbol al frumuseții pictate: el are acum puterea de a evoca (chiar dacă a trecut în mîinile imitatorilor academiști) însăși lumea actului creator ce i-a dat naștere. Spunem lumea, căci acest act nu este decît ultimul venit în lanțul istoric ce-i unește pe marii artiști din toate timpurile. Sensibilitatea memorială a oamenilor cultivați de muzeu este plină de amintiri emoționale artistice, picturale, cît și de o bogată experiență cotidiană schematizată. Noul semn devine astfel (cu o întîrziere de multe ori constatată) un simbol cultural. Mai exact (orice simbol fiind cultural în forma sa, în măsura în care aparține unei culturi), semnul devine simbolul unui *conținut cultural*. El va fi, nu numai un *compendiu* al bucuriilor estetice prilejuite de cele mai recente produse ale artei, dar și al bucuriilor analoage (reinnoite) ce le oferă o istorie deja de mult începută și o imensă avuție muzeografică și turistică: avînd efectul de a forma sensibilitatea schematică, el va modifica simbolica emoțională.

Astfel plăcerea estetică nu se învîrte niciodată într-un circuit închis, nici chiar atunci cînd „semnul precedînd semnificatul“, creația unor anumiți artiști caută să deschidă noi dru-

muri prin inventarea unor semne temporar gratuite. Orice semn devine imediat un simbol, cu condiția de a avea o calitate plastică capabilă să-l impună. „Nu poate fi vorba de artă fără abstractizarea și elaborarea sentimentului“, afirmă Henri Delacroix¹³⁵. „La drept vorbind, scrie același autor, nu poate fi vorba de artă plastică, dacă între frumusețea suprafeței pictate, idei și emoții nu există un sistem de corespondențe“¹³⁶. Tocmai acest sistem este cel care face din pictură un fel de limbaj expresiv. Putem noi oare doza într-un fel ceea ce, în acest sistem semantic, ține de artificiu orientat spre scopuri picturale și îl deosebește de toate celelalte sisteme compuse din linii, valori, culori etc..., dar care ar fi mai mult decât el niște scriituri în adevăratul sens al cuvântului?

Limbaj expresiv : cuplului *semnificant-semnificat* i se substituie cuplul *exprimant-exprimat*. Terminologia saussuriană, folosită pînă acum de noi, nu convine decât parțial problemei tratate aici. În fond ceea ce trebuie să stabilim noi în legătură cu pictura ca limbaj, nu este atît felul cum aceasta ar putea *reintra* într-un sistem constituit pentru și prin limbajul articulat — mai ales în uzajul lui prozaic —, dar mai degrabă care e aparența generală a sistemului ce îi este propriu, considerînd-o totuși din unghiul expresiei și comunicării.

C. Expresie și artificiu

Într-adevăr, pictura nu e singura care se folosește de linii, de valori și de culori, și chiar de pasta pigmentată, pentru a exprima ceva. Analiza picturii ca sistem de expresie trebuie dusă mai departe și într-un mod comparativ care să permită operei picturale să se distanțeze de alte sisteme grafice ce par mult

¹³⁵ *op. cit.*, p. 159.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 441.

mai aproape de limbajul articulat (unde putem întocmi dicționare și putem prezenta dogmatic niște gramatici), decât de arta picturală. O semiologie generală a lumii vizuale, și chiar a acelei lumi vizuale considerată ca un ansamblu de aparențe interesante în sine, depășește cu mult cadrul *artelor* vizuale. Chiar numai semiologia liniilor, a valorilor și a culorilor, dispuse pe un plan, depășește deja cadrul picturii. A situa pictura în raport cu alte sisteme *ne artistice* va avea avantajul de a pune în lumină ceea ce caracterizează în mod specific *arta*, într-un asamblaj de forme pe un suport plan.

Imediat ne gîndim la scriere și la diferitele ei niveluri. Pictura, fiind expresivă, s-ar rîndui printre nivelurile scrise ale comunicării, niveluri superioare poate, dacă îl credem pe Marcel Jousse, pentru care stilul manual, ori gestual, a precedat stilul oral și stilul scris¹³⁷. Dar se impune o remarcă: pictura nu este scriitura unei *limbi de fapt orală*, și nici chiar gestuală: pentru mimică și atitudini, s-ar găsi de bună seamă în istoria picturii niște convenții (contaminante) care nu fac decât să aplice tabloului niște norme coregrafice sau sculpturale. Însă utilizarea cuvîntului *scriitură* de către pictorii contemporani este foarte semnificativă: cuvîntul desemnează mai curînd o grafologie ori o caligrafie, decât un sistem de semne grafice; el vizează stilizările desenului, care tind, în general, să păstreze un conținut bogat într-o simplificare pusă la punct *într-un fel propriu*, de anumiți artiști. Se vorbește astfel despre calitățile scriiturii lui Ingres. „Scriitura picturală“ este întotdeauna singulară. Atunci cînd devine sistematică (puțin face școală, prin poncif), ea rămîne totdeauna un sistem particular, o deformare manuală a nu știu cărui *desen teoretic*, absolut,

¹³⁷ *Etude de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémo-technique chez les verbumoteurs*, Paris, Beauchêne, 1925.

care nu există. Și asta pentru că, în orice scriitură picturală, chiar și în cea devenită tradițională, interpretarea unui obiect văzut este directă; ea nu mai trece prin intermediul altor semne (inventate în domeniul gestual ori fonetic), pe care n-ar mai rămâne decât să le semnifici, la rîndul lor, într-un sistem suplimentar, cum e alfabetul. „Scriitura picturală” este, așadar, construită direct (ceea ce nu înseamnă construită simplu) pornind de la obiectul ce trebuie semnat sau de la domeniul realului care trebuie stăpînit. Chiar dacă acest domeniu ar fi trecutul picturii. Ea este, am putea spune, *montantă*, pre-alfabetică.

Întîlnim atunci toate sistemele de scrieri pre-alfabetice: pictograma, hieroglifa și multe sisteme specific moderne, cum sînt cele ale cartografiei de pildă.

Atunci cînd, pentru un raliu, un *boy-scout* semnalează (semnalizează) parcursul printr-o săgeată trasată cu creta pe asfaltul șoselei, el folosește acest simbol (direcția săgeții) drept semn indicator: e un fel de ordin scris. Avem de-a face cu o *utilizare practică* apropiată de aceea despre care vorbește dr. André Ombredane¹³⁸ în legătură cu limba vorbită: semnul rămîne eliptic și „facilitează acțiunea în curs”. Este limpede că semnul face atunci parte dintr-o convenție explicită, iar cel care o folosește știe că ea va fi înțeleasă. (În jocurile lor sportive, acești *boy-scouts* pot conveni, în prealabil, asupra unor semne ezoterice: se înțeleg asupra unei „legende”). Acest morfem folositor seamănă cu utilizarea pe care Ombredane o numește dialectică, deoarece implică, la un grad desigur inferior, „respectarea strictă a unui joc cu reguli fixate de un cod” și învățate anterior de persoanele care comunică. Semnul aparține, în acest caz, limbajului.

¹³⁸ *L'aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, Teză de doctorat, Paris, P.U.F., 1951, cap. XIV, pp. 264, 271.

Atunci cînd E. Benveniste¹³⁹ consideră că limbajul albinelor nu e de fapt un limbaj, pentru că între ele nu există posibilitatea unui dialog și nici reproducerea de către celelalte a mesajului adus de una din ele, socotind în consecință limbajul lor drept un simplu cod de semnale, el folosește cuvîntul limbaj în sens strict, ceea ce este perfect judicios. Și totuși, a indica printr-o săgeată drumul de urmat nu implică nici dialogul în adevăratul sens al cuvîntului, nici reproducerea (aceasta fiind, de bună seamă, posibilă): am avea de-a face cu o semnalizare practică, mai degrabă decît cu un limbaj veritabil. Un soi de limbă care ar depăși hotarele funcției limbajului, și care, în înțeles deplin, ar implica nu numai schimb și cuvinte, ci un schimb *reciproc* și convorbire.

Odată cu pictogramele apar foarte adesea *narațiunile*: figurile, desenate în continuare unele după altele (F. de Saussure a subliniat caracterul *linear* al semnului lingvistic), povestesc un eveniment, sînt *representative*: ele fac *aluzie* la o realitate semnată și se bazează pe un sistem de convenții stabilite prin uzaj. Dar e suficient să comparăm pictogramele eschimoșilor cu unele picturi didactice totuși, miniaturi sau fresce repovestind Biblia, ori acea remarcabilă istorisire care este broderia de la Bayeux¹⁴⁰, pentru a sesiza pe dată deosebiri. În ultimul caz, artistul (în pofida unor chemări la ordine) își îngăduie unele libertăți cu convenția (limbajul teologic, simbolurile sacre luate din tradiție) și strecoară în povestirea sa picturală alte norme decît cele ale *figurărilor* teologice, și anume nor-

¹³⁹ *Communication animale et langage humain*, în „*Diogenes*”, nov. 1952.

¹⁴⁰ Analizată ca un film de M.-Th. PONCET. *Etude comparative des illustrations du Moyen Age et des dessins animés*, prefată de L. Réau, Paris, Nizet, 1952, pp. 65—88.

mele echilibrului plastic și ale frumuseții imaginii ca atare. Frumusețea aparenței pictate intră în competiție cu exactitatea semantică reprezentativă. Dealtfel unele subiecte sacre n-au fost tratate decît pentru că prilejuiau aceste valori artistice, și invers, din același motiv, anumite subiecte au rămas fără imagini pictate. Am putea oare pretinde, în cazul de față, că pictorul, puna în concurență două sisteme diferite, un sistem „reprezentativ“ (în sensul pe care K. Goldstein, înaintea lui Ombredane, îl dă acestui cuvînt)¹⁴¹ și un sistem „expresiv“? Fără îndoială că acesta din urmă nu are, în structurarea sa plastică, aceleași intenții, ei nefiind pe același plan semiologic cu primul.

Evoluția desenului copilului, așa cum au descris-o Luquet¹⁴² și Prudhommeau¹⁴³ — faptul că un copil scrie prin desen nu atît ceea ce vede cît *ceea ce știe*, și că desenul imitativ nu apare în fapt decît spre vîrsta de cinci ani —, ne permite să credem că aceste grafii (de multe ori surprinzătoare) ale copilului nu răspund unei intenții plastice și nici măcar unei intenții precise de comunicare, ele fiind în realitate rodul *acțiunii de a reprezenta*, care, odată încercată, îl captivează uneori. Această acțiune grafică poate deveni ludică (ea comportînd mîzgălituri ce amintesc gîngurelile lui orale). În orice caz, modelele mentale, reprezentate în desenele copilului, corespund unor noțiuni: omulețul¹⁴⁴, casa etc... și

¹⁴¹ *L'analyse de l'aphasie et l'étude de l'essence du langage*, în „Journal de Psychologie“, ian.-aprilie 1933, *La psychologie du langage*, VI. *Pathologie du langage*, p. 430 și urm. Pentru OMBREDANE, *op. cit.*, p. 272 și urm.

¹⁴² *Le dessin enfantin*, Paris, Alcan, 1927.

¹⁴³ *Le dessin de l'enfant*, Paris, P.U.F., 1947, ed. a 2-a refăcută în 1951.

¹⁴⁴ În original „bonhomme“ (N. tr.). Despre utilizarea cuvîntului „bonhomme“ în desenul dirijat al copilului. Cf. J. BOUTONNIER, *Les dessins des enfants*, prefată de G. Bachelard, Paris, éd. du Scarabée, 1953.

alcătuiesc un soi de limbaj figurativ în care găsim amestecate expresia emoțională grafică, un anumit automatism al figurărilor, o știință schematizată a aparențelor și chiar a structurii obiectelor, o latură aluzivă care schițează poate un sistem categorial utilizabil în povestirile grafice, în fine o anumită cantitate de mîzgăleală ludică. Goldstein consideră că limbajul (oral) *uzual* este o *încîlceală* cvasi inextricabilă a celorlalte uzaje ale limbajului: desenul copilului, departe de a fi simplu, chiar dacă simplifică formele, pare într-adevăr să realizeze un fel de limbaj grafic uzual. Imperativul plastic ne jucînd decît un rol neînsemnat, nu se poate desluși aici nici un fel de sistem propriu-zis estetic; și totuși expresivitatea emoțională există.

Această expresivitate emoțională este, după cît se pare, sistematic exclusă dintr-o „artă“ grafică precum cartografia, la care vom adăuga simbolică staticienilor. O hartă a Franței este un fel de *vedere* pe verticală, în care fiecare punct este raportat la axele carteziene de coordonate. Forma rotundă a suprafeței reprezentate pune, desigur, probleme cartografului. Totuși o hartă pretinde a fi întotdeauna, cu exactitate fidelă solului descris. Acesta este cotat. Se folosește un întreg sistem de semne cartografice. Sistemul este expus într-un colț al hărții, și fiecare hartă este însoțită de o legendă care este lexicul ei. Să trecem peste bogăția posibilă a acestui lexic: dosul copertei unei hărți rutiere ne-ar furniza un exemplu simplu. Însă o hartă de Stat-major, care prezintă grafic relieful prin depărtarea liniilor, perpendiculare sau paralele pantelor, merge mai departe în această artă *convențională și strict imitativă*. Semnul liniar, linia, valoarea (jocul liniilor mai mult sau mai puțin strînse) sînt însoțite uneori de culori. Fiecare ton semnifică un obiect: calcarul jurasic este

simbolic față de lucruri nu este complet exclus. Pe o hartă economică unde autorul reprezentase Bazinul Lorenei — cotind prin pete circulare volumul producției de oțel, cărbune, produse agricole, electricitate etc... —, lizibilitatea nu cerea să se indice cu *negru* cărbunele și cu *verde* produsele agricole. Soluția era comodă (experiența memoriei corobora aici convenția), dar nu necesară. Pastilele indicînd fierul sau electricitatea erau colorate arbitrar. Inteligibilitatea hărții era asigurată de legendă. E de observat, în treacăt, că reprezentarea grafică a realităților geografice și economice pare să răstoarne cele spuse de L. Degand despre abstracție în pictură: anume că ea trebuie să scape de orice referire a lucrurilor la solul pe care ar fi puse (tabloul-biliard substituindu-se tabloului-fereastră): o hartă a Franței este perfect figurativă, fiind totodată un „tablou-biliard”: marginea inferioară nu are aici privilegiul de a fi un sol. Dimpotrivă, reprezentările unei statistici a producției de grâu constau în a ridica pe axa absciselor diferite ordonate de înălțime mai mare sau mai mică (și chiar saci figurativi). Această a doua reprezentare (care, totuși, așază ordonata pe *solul* absciselor) este în mod evident mai abstractă decît harta geografică...

O hartă va fi desigur lizibilă prin respectarea unor anumite norme plastice: spațierea elementelor, opoziția (și gruparea pe familii) a culorilor, precizia liniilor. Ca limbaj vizual, totuși, harta este într-atît de opusă picturii, încît specificitatea acesteia poate fi surprinsă într-o măsură mult mai mare și, prin comparație, apare mai net deosebită de sistemele grafice de informare și comunicare.

Pictura este un fel de limbaj constituit, numai în măsura în care liniile, valorile, culorile, pasta sînt expresive pentru un spectator, care nu va intra totuși în dialog cu picto-

rul, dar va găsi, desigur, în expresia pictată un anumit dialog cu sine și recunoașterea valorilor estetice pe care le căuta.

Faptul implică participarea operei văzute la un ansamblu de imagini, de scheme emoționale, de reguli de compoziție, așteptate de spectator și deja instituite și considerate ca o avuție apreciabilă de către grupul social. Publicul care mergea la primele expoziții ale impresionistilor ca să *ridă* era în posesia unui limbaj pictural, cel al Saloanelor sau cel al lui Corot, și nu înțelegea ceea ce i se părea a fi o limbă păsărească. *Limba vorbită de public* nu se reînnoiește atît de brusc, și, în măsura în care pictura este un limbaj, publicul avea dreptate să protesteze. Nu avea dreptate în măsura în care pictura este creație, chiar și creație a unui *limbaj* plastic nou.

Sistematizarea elementelor picturale aparține domeniului construcțiilor tehnice (arta de a construi un obiect mai mult sau mai puțin *nou*), mai mult decît acelaia al construcțiilor comunicaționale (arta de a spune ceva, cu precizie, dacă se poate). Spiritul își manifestă aici funcția sa constructivă așa cum, de bună seamă, o manifestă în limbaj: ceea ce nu ne autorizează să considerăm pictura pur și simplu ca o *specie* de limbaj.

Pictura nu e comunicare decît printr-un efect de retroacțiune: orice construcție a spiritului exprimă spiritul devenit conștient de puterea sa de a construi. În această privință, podul de la Tancarville *exprimă* un aspect al geniului uman (cînd de fapt el e *făcut pentru* a traversa o apă). Atunci cînd reducem pictura la niște sisteme succesive în starea lor de apogeu, istoria picturii se poate prezenta ca istoria unui limbaj. Putem găsi un anumit aspect de limbaj în toate construcțiile în care spiritul a devenit conștient de sine. Însă această conștiință de sine, în fiecare domeniu, este posterioară primelor intenții și primelor eforturi ale constructorilor.

În sfârșit, dacă intenția multor pictori, mai mult sau mai puțin supuși comenzii sociale (magică, religioasă, politică), a fost să redea pictural o poveste, să fixeze „pentru eternitate” un chip ori un peisaj, să arate semenilor ce este frumos, ca și cum ar fi fost vorba să le spună frumusețea, intențiile acestea deusează într-o imagerie picturală — care nu constituie un specific al picturii ¹⁴⁵.

Specificul picturii e stăpânirea tehnicii, pe planul tabloului, a ingredientelor materiale capabile, prin linie, valoare, culoare și tușă, să captiveze și să emoționeze pe cineva care este sensibil la aceste elemente și educat vizual de muzeu. Comunicare prin limbaj, în sistemul pictural, nu există decât atunci când o formă poate primi și colporta un compendiu emoțional comun și când această formă, instaurată pictural, este supra-determinată ca expresie prin funcțiunile noastre semantizante. Aceste funcțiuni invadează întrucâtva terenul amenajat de funcțiile aparenței; pictura trebuie mai întâi să apară (și să placă, prin simpla ei apariție) înainte de a spune ceva.

Dealtfel funcțiunile semantizante nu reușesc să asimileze în întregime lucrul pictat. Și vedem cum artistul, cât și amatorul de pictură,

¹⁴⁵ Argumentul principal folosit de Ch. MORRIS pentru a considera muzica și pictura drept limbaje este că acestea pot, în calitatea lor de sisteme de *iconic signs*, să se supună diferitelor tipuri de discurs pe care le identifică: științific, fictiv, legal etc., Cf. *Signs, Language and Behaviour*, New York, Prentice-Hall Inc., 1946, VII, 3. *Are the arts languages?* p. 194 și V, *Types of Discourse*, pp. 123—152. În același sens, A. KAPLAN insistă asupra laturii convenționale a imaginilor expresive. Cf. *Referential Meaning in the Arts*, in „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, vol. XII, iunie 1954, pp. 457—474. Critica adusă acestor autori de Max RIESER, *Théorie linguistique des arts plastiques*, în „Revue d'Esthétique”, t. XIV, fasc. II, aprilie-iunie 1961, pp. 113—128 este aceea că *mimesis*-ul permite artei să se libereze de semne restituind realitatea chiar și în „reprezentările directe”. Ceea ce, după părerea noastră, acordă un loc prea important imitației.

este cu atât mai legat sufletește de operă cu cât simte acolo ceva inefabil și tainic, într-un cuvânt, atunci când există în ea o zonă întreagă nesemantizată, care excită spiritul (și îndeosebi funcțiile sale semantizante). De aceea este atât de greu să scrii despre pictură, mai ales când ești critic, și de aceea atîți scriitori își dau friu liber lirismului, chiar și non-sensurilor, pentru a încerca să redea ceea ce le dăruiește pictura. O „limbă care se caută” nu este încă o limbă, pentru că nu este utilă comunicării. În măsura în care pictura, ca artă și creație, se caută fără încetare, ea scapă domeniului sistemelor semiologice.

În sfârșit, se poate spune că orice limbaj, chiar și cel mai riguros, are în el o marjă de imprecizie mai mare sau mai mică. Ceea ce frapază, în pictură, nu este atât existența acestei marje, ci faptul că putem situa acolo centrul de gravitație al sistemului construit, specific pictural. Recunoscînd operei picturale o însemnătate semiologică de netăgăduit, constatăm, în consens cu A. Malraux, că „Puține vocabulare sînt atât de pline de sensibilitate ca vocabularul artei, și, în consecință, mai puțin precise” ¹⁴⁶. „Nu există în artă decât un singur lucru valoros, scrie Braque: cel pe care nu-l putem explica” ¹⁴⁷. Este, fără îndoială, ceea ce gîndea și Eugène Delacroix atunci când pictura îi apărea un foarte elevat mijloc de expresie, „prin nedefinit” ¹⁴⁸.

Pe scurt, produsă de artist, gustată de public, ceea ce deschide, după cum se vede, toate posibilitățile de comunicare, pictura nu se lasă ușor redusă la un limbaj. Ea este mai mult operă decât expresie, mai mult construcție decât sistem, creație și libertate mai mult decât serviciu social de comunicare.

¹⁴⁶ „Verve”, nr. 2 mai-iunie, 1938, p. 22.

¹⁴⁷ *Le jour et la nuit, Cahiers*, 1917—1952, Paris, Gallimard, 1952, p. 12.

¹⁴⁸ *Journal*, 26 ianuarie 1824, t. I, p. 59. Cf. de asemenea 8 oct. 1822, *ibid.*, I, pp. 20—21 etc.

Partea a patra

PICTURĂ ȘI NATURĂ

1. PROBLEMA IMITĂRII

La tot ce am scris pînă acum despre expresivitatea picturală și despre legătura ce o permite între creator și spectator, am putea răspunde că această legătură se face mai ales prin recunoașterea în operă a unei *naturi* care, în mod obișnuit, e vizibilă în afara ei. Zugrăvească pictorul o femeie și eu voi recunoaște o femeie: numai în mod suplimentar el mă va face să simt întreaga *lume* de senzualitate, de bucurie ori de repulsie etc., pe care o aduce cu sine reprezentarea acestei femei, și pe care voi avea dreptul să o împărtășesc, mai mult sau mai puțin. Un termen comun: natura care-este-a-tuturor, ar veni să asigure pictura că este înțeleasă de spectator. Acesta sesizează *ceva* ce s-a voit a i se arăta. Ar însemna atunci că, mai degrabă decît să exprime suflul pictorului — sau să instaureze un fel de mod de comunicare original al conștiințelor —, mai degrabă decît să manifeste estetic geniul constructor al acestui spirit ce ne este comun, pictura ar viza o *imitare* a percepțului, sub aspectele lui vizuale recunoscutibile și recunoscute. Iată deci că problema raporturilor dintre tablou și această natură, a cărei prezență ca factor al fenomenului pictural am afirmat-o

de la început, se pune mai întîi la nivelul clasicei probleme de a ști dacă pictura este o „artă de imitație“.

Nu vom răspunde nici da nici nu. Căci sînt mai multe feluri de pictură, după cum sînt mai multe feluri și grade de imitație. Să notăm în primul rînd că imitația făcută de un pictor, oricare ar fi el, nu va fi niciodată o simplă înregistrare pasivă așa cum o obține (uneori prin fotografie) savantul care pune în acțiune o aparatură de investigare. Dealtfel pentru un psiholog, imitarea nu este niciodată pasivă. Chiar dacă ar vrea să imite fotografic, pictorul va trebui să facă un efort de obiectivare în viziunea însăși a acestei naturi, obiectivitatea fiind, aici ca și aiurea, o limită pe care crezi că o poți atinge reducînd partea de fan-tezii și senzații personale în perceperea sau copierea obiectului. O pictură obiectivistă, se-mănînd atunci cu planșa botanistului, va trebui să ascundă (să domine) în primul rînd particularitățile tehnice care îi confereau statutul de pictură: nu va trebui să se vadă nici linia, nici tușa, nici tratarea plastică (în aplaturi) a culorii sau a valorii¹. Ca punct limită, se va încerca turul de forță al *trompe-l'œil*-ului². Este deja oglinda lui Leonardo. Renunțare de sine și opoziție față de zadarnicele căutări de originalitate personală: în mod paradoxal, această artă care pretinde a reflecta na-

¹ „Arta nu atinge gradul cel mai înalt de perfecțiune decît atunci cînd seamănă în asemenea măsură cu natura, încît o poți lua drept natura însăși. Arta izbutește cel mai bine atunci cînd este ascunsă.“ INGRES, *Pensée et écrits du peintre*, op. cit., p. 48.

² Roger de PILES scrie: „Pictura înseamnă perfectă imitare a obiectelor vizibile. Scopul ei este de a înșela privirea: iar însușirile ei sînt de a înștrui temeinic și de a stîrni pasiunile“. Dar în aceeași lucrare mai adaugă: este „imposibil să redai coloritul naturii a cărei strălucire nu poate fi atinsă de culorile artificiale. A imita nu înseamnă a fi robul naturii“. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, Paris, chez N. Langlois, 1681, pp. 33 și 63.

tura va ajunge la academism prin exces de convenție.

Și asta pentru că natura însăși e convențională. Ea nu este un termen pictural decît pentru subiectul care o percepe și, în lipsa acelui subiect în curs de a o percepe, ce altceva poate fi ea decît o pură concepție a spiritului sau un produs al abstracțiunilor științifice? Subiectul care percepe și lucrul perceput formează un cuplu, astfel încît originalitatea primului este întotdeauna imprimată în textura celui de-al doilea. Nu există nici subiect absolut, nici pictor în sine. Fiecare individ care privește este original și participă la originalitatea unei culturi. Prin urmare nu există natură absolută, nu există natură în sine. Orice natură este originală. Fiecărui tip de pictură îi va corespunde o natură, fiecărei viziuni un univers. Această afirmație pluralistă este de acum înainte un bun cîștigat. Încă din 1912, Charles Lalo, arătînd că artistul vede natura prin arta sa, vorbește de o „a doua natură“³. În comunicarea intitulată „Ideea de progres în artă și știință“, el scria: „De fapt, preinsele reîntoarceri ale artei la natură nu sînt niciodată o reîntoarcere la aceeași natură, sînt întotdeauna niște pași spre un alt artificiu. Iar frumosul în sine, preconizat în învățămîntul artistic, sau invarianții unor cenecluri, se schimbă mult odată cu școlile și cu ceneclurile, care și ele evoluează atît cît trebuie și chiar mai mult decît trebuie“⁴. În altă parte putem citi: „În istoria tuturor artelor cel mai fictiv lucru e natura; cel mai real lucru este evoluția colectivă care îi hotărăște interpreta-

³ *Introduction à l'esthétique* (1912), ed. a 3-a, Paris, A. Colin, 1935, p. 126. Deja în 1890, Maurice DENIS scrisese: „S-a observat oare că această indefinibilă «natură» se modifică perpetuu, că la Salonul din 90 ea este alta decît cea a Saloanelor de acum treizeci de ani...“ *Théories*, ed. a 4-a, p. 2, apud LALO op. cit., nota II, p. 347.

⁴ Comunicare făcută la Societatea de Psihologie, în „*Journal de Psychologie*“, 1930, p. 449.

rea“⁵. A. Malraux a insistat asupra temei că arta nu pornește de la viață, ci de la opere, iar „atunci cînd maestrul crede că îi predă elevului niște noțiuni de reprezentare a lucrurilor, el îi predă de fapt accentele semnificative ale unui stil“⁶. I. Meyerson care, se știe, acordă un loc important ideii de operă în determinarea faptelor specific umane, reia aceeași idee⁷. Și nu numai arta este cea care constituie diferențele „viziuni ale naturii“, dar și ansamblul acțiunii sociale a diferitelor epoci și a diferitelor clase sociale. Pentru Marx, arta e legată de cunoaștere și amîndouă de *muncă*, prin care omul „transformînd natura“, se transformă pe sine. Hegel deschisese calea acestor analize celebre.

La aceasta se adaugă faptul că diferitele tipuri de pictori pot avea atitudini mai mult sau mai puțin fidele față de corespondentul lor perceptiv. Aici începe să se clatine termenul de imitație. Imitația servilă (deși activă și chiar laborioasă) pe care tocmai am amintit-o, poate lua și ea forme diferite. Grecii „imită“, fără îndoială, în perioada de apogeu a artei lor, dar în statuia realizată (din păcate toate picturile au dispărut, cu excepția celor rămase pe unele vase) ei urmăresc să obțină un anume tip de frumusețe, în care se operează o fuziune armonioasă între divin și uman. Ei observă trupurile cu o atenție admirativă și știu să redea modelul în toate nuanțele lui, dar e evident că travaliul lor nu se mărginește la copierea unui model viu. În timp ce ordonă elevilor săi să lucreze după modelul viu și propovăduiește tripla autoritate a modelului, a frumosului și a artei grecești (sau a lui Rafael), Ingres își permite foarte mari libertăți față de

⁵ *La femme idéale* (în colab. cu Anne-Marie LALO), Paris, Savel, 1947, p. 57.

⁶ *La psychologie de l'art*, în „*Verve*“, nr. 1, dec. 1937, p. 42.

⁷ *Sur la spécificité de l'art et de ses objets*, în *Mélanges Jamati*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1956, p. 218.

anatomie, a cărei cunoaștere prea teoretică dealtfel o condamna. El vrea neapărat „să cunoască tot ce natura a produs mai frumos“ și să „corecteze natura prin ea însăși“; acest adevăr constituie teoria sa asupra naturii⁸. În portrete știe să se apropie de model — cu cită senzualitate vizuală, observă el femeia, spunând că faptul de a o desena echivalează cu voluptatea posesiunii —, dar cită libertate, cite „deformări“ întâlnim pînă la urmă în compozițiile lui. Puțini maeștri reușesc să se limiteze la modelul obișnuit după care lucrează. Am vorbit de preraphaeliți, care pretindeau că ar copia natura, dar Corot, cu schițele lui făcute în aer liber (deja niște „impresii“) și compunând tablouri într-un spirit cu totul diferit, dar peisagiștii olandezi (Potter, Hobbema, Ruysdael...) impregnați de cerurile țării lor, însă compunând și transpunând pînă ce de la stil ajung la poncif. Apoi naturile lor moarte — ale lui Van der Ast, ale austerului Heda ori ale lui Van Steenwijck, care merg pînă la *trompe l'œil* și care sînt compuse după normele secțiunii de aur.

În pictură, a imita poate fi un fel de a înțelege, și multe desene pregătitoare au aceea latură de exactitate și de căutare proprie desinelor lui Leonardo. Ambiguitatea lor de operă de artă și planșe de anatomie este efectul unei atitudini mentale a pictorului, care, am spus deja, nu este numai impresionat sau emoționat, ci și un observator atent al formelor și al aparențelor. Rezultă un fel de obiectivism para-științific, propriu umaniștilor din Renaștere, ce se datorează faptului că acești oameni nu erau numai pictori: sistemele de reprezentare multiple pe care ei le amestecă

⁸ „Taina frumosului trebuie aflată prin adevăr. Anticii nu au creat, nu au făcut. Ei au recunoscut“, INGRES, *Ibid.*, p. 48. La care BRAQUE pare să răspundă: „În artă nu există efect fără răstălmăcirea adevărului“, *Le jour et la nuit*, p. 10.

reflectă propria lor ambiguitate de pionieri ai științei. Mașini optice de copiat natura, sisteme de unificare a perspectivei, nu mai e nevoie să revenim asupra tratamentelor la care și-au supus viziunea; dacă imită, ei imită de fapt acea lume pe care o construiesc mai întîi printr-o meditație plastică, întrucîtva pedantă.

Această curiozitate este uneori atrasă de tot ceea ce e straniu și expresiv. Leonardo observă rictusul condamnaților la moarte în momentul execuției. O intenție avînd contingențe cu „gustul pentru senzațional“ stă atunci la baza observației. Fără a fi un Goya sau un Géricault pictînd nebuni, un Daumier făcînd crochiuri pe fundul pălăriei, ori un Van Gogh redînd privirea înghețată a lui *Trabu*, mulți pictori sînt atrași de caracterul, singular sau tipic, al unei figuri, de tot ce poate rupe uniformitatea ideală a obiectului. Realismul, e necesar să o repetăm, exagerează întotdeauna cite o trăsătură a obiectului, trăsătură pe care perspicacitatea analistului o descoperă și, în același timp, o instituie ca detaliu semnificativ.

Înainte de Renaștere, preocuparea pentru exactitatea obiectivă se datorează, poate, respectului față de creația divină. De pildă, unii artiști încă tributari goticului — cum sînt Lorenzetti în sud și Van Eyck în nord, sau cîțiva ani mai tîrziu, Van der Weyden — realizează uneori veritabile nomenclaturi ale lucrurilor create de Dumnezeu. Retablul *Mielului mistic* este un compendiu al dogmei și al lumii: două registre, cel de sus al lumii supranaturale, cel de jos al lumii pămîntești, sînt acolo unite prin porumbelul Sfîntului Duh, dintre Dumnezeu-tatăl pe tronul ceresc și Mielul jertfit aici jos pe altar. Mulțimea de confesori, profeți, patriarhi, soldați, sihaștri, pelerini și judecători, se îngheșuie într-un extraordinar peisaj orășenesc și de întinderi împădurite. Acest peisaj este „natura“ în totalitatea ei, este pămîntul de-

venit paradis⁹. Palmierii sînt amestecați cu fagii și brazii cu portocalii¹⁰. Vii cu struguri frumoși stau alături de iriși înfloriți: fiecare lucru este prezentat în apogeul frumuseții lui. Clima și anotimpurile diferite sînt amestecate, ce importanță are că nu e verosimil. Speciile vegetale, minuțios pictate, constituie o adevărată floră, unde botaniștii pot identifica untișorul sau ghiocelul. Imitație? Observație? Puvis de Chavannes va spune că a pictat pădurea Sorbonei pornind de la observarea atentă a unei simple ramuri de brad. Imitația — dacă ținem neapărat la acest cuvînt — este aici generalizatoare. Ea are în vedere structura lucrurilor, structura aparenței lor, un anumit tip generic. Ea cuprinde, pare-se, ceea ce Maurice Denis numește „imitație prin general“ pe care o opune „imitației prin particular“¹¹.

Să ne întoarcem acum, într-o direcție opusă, la impresioniști, socotiți pe bună dreptate a fi scos (după maestrul de la Fontainebleau) pictura în aer liber. Imită ei oare „prin particular“? Departe de a compune o floră, ei dau în vileag, după cum spun, impresia lor în clipa trăită. Sînt atît de sensibili la tot ce nu e obiect, ci nuanța lui caracteristică, încît un reflex roșu în umbra unui copac va deveni pe pînă un roșu aprins. Doctrina lor, a „clipei divine“¹², nu trebuie luată în serios. Impresionismul ar fi mai degrabă o pictură în care nuanța dă tonul. Cînd nuanța nu mai dă tonul, îl avem

⁹ Cf. Ch. de TOLNAY, *Le maître de Fiemale et les frères Van Eyck*, Bruxelles, éd. de la Connaissance, 1939, p. 28 și urm.

¹⁰ GENAILLE, *op. cit.*, p. 17.

¹¹ *Nouvelles Théories*, p. 27, articole din 1916. Manipularea unei asemenea distincții este dificilă și exemplele date de autor sînt foarte discutabile.

¹² SIGNAC, reproșînd impresioniștilor de a nu fi fost științifici, îi acuză de o lipsă de verosimilitate care amintește pe cea a naturii lui Van Eyck: „Într-un tablou impresionist, o anumită parte va fi luminată de o lumină roșie, alta de o lumină galbenă, ca și cum ar putea fi în același timp ora două după amiază și ora cinci seara“. *Op. cit.*, 1939, p. 70.

pe Gauguin: „vezi acest verde, pune cel mai frumos verde pe care îl ai“. Pentru un impresionist calitatea „pură“ a unei culori este extrasă din senzația de o clipă a unui reflex. Și cine ar putea nega că există aici un sistem — un sistem tehnic, o artă de a-și făuri o reprezentare neașteptată și *picturală*, un sistem organizat de culori, de unde sînt excluse brunurile tradiționale (acea „pictură a umbrei“ care, de la Van Eyck la Corot, ar caracteriza, potrivit orientalilor, pictura occidentală), și limitat cu bună știință la culorile prismei. P. Francastel vorbește, în legătură cu spațiul, despre „grila impresionistă“ — termenul putînd fi înțeles așa cum vor fi înțeles toate grilele din toate școlile (inclusiv cele naturaliste sau realiste) de pictori care lucrează în fața motivului — ca despre un veritabil cod de reguli ce trebuie respectate atît în arta de a vedea, cît și în arta de a picta. A imita nu înseamnă, așadar, a te supune întru totul unui oarecare dat, nici chiar pentru cei care venerază natura în asemenea măsură încît preconizează un fel de sacrificare a imaginarului. Neoimpresioniștii, credincioși spiritului înaintașilor, vor adăuga sau, mai curînd, vor dezvolta o pedanterie de fizician, foarte semnificativă: cu întîrzierea ce o manifestă, în general, teoria față de adevărații promotori ai unei concepții picturale, vor apare dogmele sistemului. Ele existau deja, virtual, în ochiul lui Monet.

Or, arta abstractă contemporană este, în mare măsură, izvorîtă din „revoluția impresionistă“: va fi de ajuns să-ți formezi niște impresii prin culoarea așternută, fără nici o referire la un spectacol exterior tabloului, pentru a spori la maximum partea de subiectivitate, deja importantă în Impresionism, și a pretinde — precum și Kandinsky, de pildă, — că exprimă pură interioritate. Doctrina impresionistilor constă în fixarea clipei inefabile a viziunii: ei mizează prea mult pe „natură“, și

nu imită pe cît spun. Mulți artiști abstracți pretind că nu fixează decît inefabilul vieții lor lăuntrice: ei mizează, desigur, prea puțin pe natura în mijlocul căreia trăiesc. Și fără a ajunge să afirmăm că imită, altfel decît într-un sens foarte larg, putem spune că se inspiră dintr-o infinitate de impresii acumulate în ei și că manifestă în operele lor acea impregnare, mărturisită de Magnelli. Golindu-l de orice semnificație intențională, verbul a imita n-ar vrea să mai însemne decît: *a fi legat de*, prin legături numeroase și confuze pe care nu încerci să le elucidezi. Evident, rămîne de văzut dacă Mondrian, Kupka, sau Herbin, care nu sînt din stirpea impresionistă (dar nici Magnelli nu este) — și împreună cu ei mulți abstracți riguroși —, nu ajung cumva să rupă aceste fire.

Ceea ce putem spune de pe acum este că „sentimentul naturii“ — mai clar, atitudinea mentală care, printr-un fenomen de reflexie, constă în proiectarea propriilor sentimente într-o reprezentare și o lume unde vor găsi o exacerbare (mai curînd decît o sursă) — nu este o condiție necesară¹³ a picturii. Unii pictori, prin filozofia lor (și prin urmare prin atitudinea lor față de operă) pot opune pe om lumii, și să-i intereseze cu precădere omul. Cel pe care-l inspiră orașul deja nu mai este un adevărat peisagist (este cazul lui Utrillo). Alteori interesul se fixează asupra unor construcții umane mai elaborate încă din punct de vedere cultural, și îndeosebi, asupra trecutului artei: „a imita“, în jurnalul lui Delacroix, se aplică, mai ales, copierii maștrilor. El lu-

¹³ Și, desigur, nici suficientă: nu e suficient să iubești natura ca să fii pictor. E bine cunoscută formula lui A. MALRAUX: „Un pictor nu e în primul rînd un om care iubește natura, este în primul rînd un om care iubește tablourile... Materia principală a artistului nu este niciodată viața, ci întotdeauna o altă operă de artă“, *art. cit.*, în „Verve“, nr. 1, dec. 1937, p. 43.

crează după model și caută să-l imite pe Velázquez (să ajungă la geniul lui), copiind una din operele sale. Pictorii orientali îi învață pe elevi să copieze figuri deja desenate: desenul imitativ nu se face în fața obiectului, este imitația unui desen executat de profesor. O distanță esențială (aparținînd structurii operației creatoare) îl desparte aici pe artist de realitate; acesta își făurește despre ea o imagine care tinde la „convenție“ în sensul peiorativ al termenului. Mai mult încă: de la muzeu, ca sursă de inspirație, se poate trece la toate celelalte opere umane; unii „abstracționiști“, precum Herbin sau Dewasne, s-ar părea că se inspiră atît din tradițiile ornamentale, cît și din obiectele abstracte (figuri geometrice, produse ale industriei, obiecte funcționale etc.) pe care civilizația noastră le consumă din abundență. Sisteme de raporturi non vizuale, cum ar fi planul de atac într-un meci de rugby ori schema unei mișcări în jocul de șah, pot, spune Dewasne, să-l inspire pe pictor. Problema imitației este, așadar, mai îngustă decît aceea a raporturilor dintre pictură și o realitate exterioară. Dar este o problemă mai largă decît aceea de a ști exact ce anume trebuie să înțeleagă pictorul prin cuvîntul natură. A picta nu înseamnă numai a imita; a imita nu înseamnă numai a copia obiectele sau formele *din univers* sau a te inspira din ele.

2 NOȚIUNEA DE NATURĂ, ÎNSEMNĂTATEA EI ÎN PICTURĂ

Care este cel mai exact sens al conceptului de natură și ce utilizare legitimă îi poate da pictorul? Dacă există pe lume o idee neclară, aceasta e desigur una din ele, și nu numai pentru pictor. Se știe că André Lalande, în *Vocabularul* publicat de Societatea franceză de filozofie, enumeră mai bine de zece sensuri ale acestui cuvînt. Nomenclatura e urmată de o

interesantă discuție care îl face pe autor să propună alte vocabule pentru șase dintre sensuri și să respingă pur și simplu alte trei. Astfel, cuvântul natură, atunci când vorbim de natura unei ființe, este adeseori folosit pentru a numi principiul vital sau esența (J.-J. Sartre : nu există o natură umană), instinctul, inclinația, chiar și temperamentul și caracterul („*chassaz le naturel...*”). Când e vorba de natură în general, cuvântul poate desemna ansamblul, organizat sau nu, a tot ceea ce a creat divinitatea, ori ansamblul lucrurilor ce țin de un determinism mecanic, universul. Este folosit și pentru a desemna principiul de ordine (ar trebui adăugat : sau de evoluție) al acestui univers (Bergson : natura a vrut ca...) — mediul cu care ești obișnuit (în opoziție cu „supranaturalul”), și chiar principiul fundamental al oricărei judecăți normative („drept natural”, comportament sexual „contra naturii” etc.). Toate aceste înțelesuri sînt eronate, consideră Lalande. Finalmente, după el, cuvântul natură nu ar avea decît două utilizări legitime :

1. Tot ce se produce fără intervenția omului (de unde se va ajunge la ideea că omul, prin știință și prin artă, adaugă ceva naturii).

2. „Lumea vizibilă în măsura în care se opune ideilor, sentimentelor etc. «Cuvîntul *natură* capătă trei înțelesuri diferite : acela de univers, de lume materială ; în acest sens se spune : *frumusețea naturii, bogăția naturii* ; adică obiectele cerului și ale pămîntului oferite privirilor noastre...» (Volney, *La loi naturelle*, cap. 1).“

Trebuie să remarcăm în treacăt privilegiul acordat simțului vizual, ca și cum această natură a cerului și a pămîntului ar fi fost mută, intangibilă, inodoră și fără savoare. Și să nu ne mirăm cînd Lalande adaugă : „Cuvîntul, în acest sens, se aplică mai ales *lumii* vegetale, în ea manifestîndu-se cel mai bine forța de expansiune și de producere a vieții : cîmpia și pădurea“.

În spatele acestei concepții despre o natură bucolică, vedem profilîndu-se filozofia peisagistului, care va picta *după natură* lucrurile pe care le vede. Însă Lalande evită subțierea conceptului, amintind originea probabilă a cuvîntului (*natura, nasci*), și constatînd că sensurile variate și confuze ce i se dau „par să se fi format ca niște raze în mai multe direcții în jurul unei idei primitive care ar fi, desigur, aceea a unei dezvoltări spontane a ființelor vii, conform unui tip determinat“.

Ultimul punct, care este esențial, ar autoriza, în concluzie, să găsim înții natura, în fenomenul pictural, alături de pictor al cărui geniu, emanație (și fragment) a naturii vitale continuă, în contextul superior al civilizațiilor umane, un fel de creație permanentă care adaugă noi bogății formelor materiei și formelor vieții.

Descrierea bergsoniană a evoluției creatoare n-ar fi decît transpunerea cosmologică a structurii proprii producției artistice. Este ceea ce afirmă E. Gilson în cartea sa *Pictură și realitate*, reluînd ideea venită de la Aristotel și de la scolastici, dar adeseori dezvoltată într-un context romantic — la Kandinsky, de pildă — că artistul nu imită natura copiînd formele ei, ci *făcînd ca ea*, creînd adică, la rîndul lui, mulțumită unei genialități, care este oglindirea în el a propriei ei puteri ¹⁴.

Această teză, evident metafizică, încununează, la E. Gilson, analiza ce o face asupra genezei operei. Autorul vede într-adevăr aici manifestarea — din lăuntru sufletului și travaliului pictorului, dar sustrăgîndu-se în ultimă instanță voinței sale creatoare — a unei „forme germinale“ (p. 205) care abia transpune acel *εἶδος ποῶν*, acea rațiune seminală a stoicilor și a lui Plotin. Desigur, pictorul are uneori impresia că e purtat parcă de o forță lăuntrică

și obscură. El nu e complet lucid — și cine ar putea fi lucid atunci când întreprinde o acțiune în care inițiativa personală implică atât de mult *savoir-faire* automatizat, atâtea reflexe și aparentă spontaneitate?

Însă această „necesitate interioară” și prioritatea acordată sentimentelor trăite, asupra lucrurilor și asupra formelor vizibile ale lumii, îl face pe pictor să renunțe la cuvântul natură. El va vorbi de inspirație, de personalitate. Va spune că e stăpinit de opera ce o are de înfăptuit. Nu va vorbi de natură. Pentru un pictor natura este întotdeauna afară.

Este în fața lui. Este adversarul. Este hrana. Este autoritatea, izvor de suferințe. Fie că o venerază sau nu, fie că este mai mult sau mai puțin detașat de ea, nu o numește natură decât în măsura în care *nu depinde de el* și, în plus, se *prezintă simțurilor lui*. În concluzie, este un spectacol, pe care pictorul îl numește natură. Este lumea percepției, acea construcție psihofiziologică pornită de la un dat ce rămâne insesizabil în stare pură. O construcție „sensibilă”, despre care s-ar putea spune că se apropie cu mult mai puțină obiectivitate de real (care scapă ca atare unei cunoașteri ce nu ar fi traductivă), decât imaginea dată realității de științele fizice. Pentru simțul comun și realismul său naiv, această natură percepută este spontană și fără variații istorice notabile, ceea ce este exact pentru percepția cea mai curentă, însă devine fals de îndată ce ne referim la viziunea artistului. După cum am subliniat deja, viziunea artistului e dependentă de arta lui de a vedea. Natura, pentru el, este ceea ce vede după ce a căutat cu atenție și a găsit. Este produsul privirii lui cultivate și totodată cercetătoare, cuprinzătoare și nesatisfăcută. Această natură pentru el (pe care în scurt timp o va impune epocii, dacă este îndeajuns de puternic) este deja o operă. Iar tema că există, în acest sens, tot atâtea naturi câte viziuni personale sau situate istoric, o pluralitate

de naturi, nu-i poate șoca decât pe cei care ar vedea aici un artificialism excesiv, dăunând caracterului de *unitate* recunoscut ca esențial în conceptul de natură. Pentru aceștia, natura, în forfota ei, este una singură, sau nu există. Este o ființă. Ei au cu această ființă raporturi de dialog, de sfadă. O veritabilă și adeseori perpetuă conversație, când plină de emoție, când filozofică ori teoretică. Și singurul subiect al acestei conversații, singurul subiect adevărat este plastica picturală. Dar atunci, diversitatea reapare la nivelul experienței conștiente a pictorului. Pentru el, chiar dacă este fixist în privința concepției sale despre o natură „eternă”, spectacolul ce i-l oferă această natură este prilejul unor învățăminte mereu noi, uneori surprinzătoare, extrase dintr-un fond inepuizabil.

Dacă aprofundăm structura acestei lecții receptate, vom constata că, mai mult decât *deja văzutul*, decât obișnuitul observabil, pictorul (și nu numai cel impresionist) va pindi noutatea interesantă — în sens strict: *vizibilul*. Lumea vizibilului încă nevăzut, poate avea unitatea sa teoretică; este un *domeniu* încă gol din punct de vedere senzorial. Dar de îndată ce se ivește o realitate-văzută, se manifestă în primul rând multiplul și forfota, întotdeauna constituitul perceptiv. În anumite epoci, cum ar fi cea a Renașterii, când trebuia reconstruită o unitate nouă care să depășească unificarea medievală perimată, sarcina importantă era de a adăuga construcției perceptive, printr-o conștientizare care era în același timp invenție și fabricație, o teorie gindită, unificată, asupra naturii, o concepție despre lume.

Actualmente, noțiunea de unitate naturală are un sens cu totul diferit, marcat nu atât de ontologie cât de experiență, și care trebuie precizat cu rigoare. Cuvântul natură nu poate desemna pentru noi altceva decât un *domeniu*, încărcat de forță și de posibilități, în care, prin strădania noastră de a trage învățăminte din-

tr-un adevăr, construim niște aparențe mai nuanțate. Acest domeniu este un fel de tărîm de dincolo al oricărei viziuni prezente. Domeniul de elecțiune al atenției expectante. *Vizibilă*, natura nu este decît o *posibilitate de viziune* și niciodată viziune gata obținută. Ea este tărîmul de dincolo al oricărei reprezentări, *ceea ce trebuie să se nască*, în viziunea iminentă. Ținta vizată de o privire sau de un spirit investigator, atunci cînd depășește sau adîncește actuala lui viziune asupra lumii. Dar este o țintă mișcătoare, care se ivește brusc, care prezintă „dezvoltări spontane“. Pentru noi natura nu poate fi decît potențială. Este zona care împrăștează orice privire cultivată, și aceasta nicidecum printr-o reîntoarcere la incultură ori la nu știu ce infantilism latent, ci printr-o pătrundere supraatentă și o deschidere a actualelor aparențe specifice, convenționale și închise, spre convenții mai subtile sau doar noi. Concepută dinamic, natura înseamnă pentru știința artei și pentru pictorul la lucru, *ceea ce se va naște, ca aparență nevoită, sub privirea atentă și tehnică a artistului*. Și artistul știe dinainte că în opera sa va putea, după bunul lui plac, să țină sau să nu țină seama de ceea ce se va naște sub ochii săi și datorită lor.

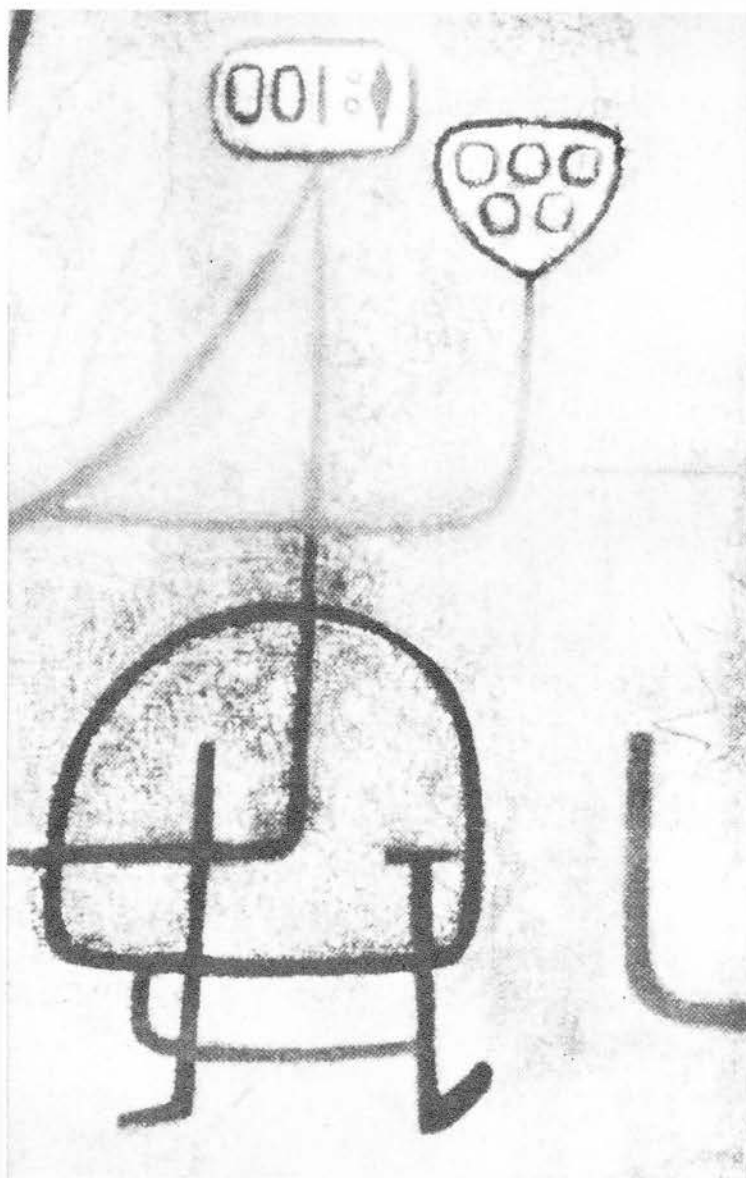
3. OBIECTELE PICTURII

Luat în sensul lui cel mai larg, cuvîntul *obiect* poate desemna, pe bună dreptate, tot ceea ce cade sub privirile noastre. Totuși aici se pune o problemă specială care merită să i se consacre un studiu, și anume problema obiectelor proprii picturii. Mai întîi, obiectul propriu picturii este în opoziție cu obiectul celorlalte arte, însă distincția ar fi neinteresantă dacă n-ar face decît să separe, de exemplu, vizualul pictural de auditivul muzical. E ceva mai mult. În cadrul experienței vizuale și îndeosebi al experienței vi-

288



1. RUBENS
Blana,
Kunsthistorisches Museum, Viena.

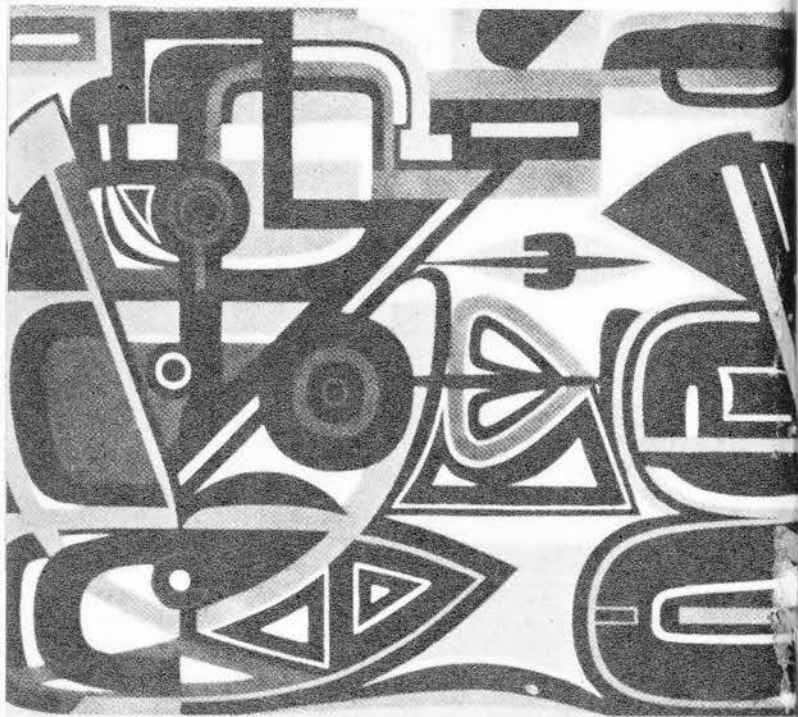


2. KLEE
La belle jardinière,
Muzeul de arte frumoase, Berna.



3. MORENI
Căderea,
1956. Colecție particulară.

4. DEWASNE
Eupalinos, 1960.



zuale a pictorului, anumite obiecte sînt numite *obiecte*, altele nu. În acest sens, obiectul poate fi pus în opoziție cu noțiunile de spațiu, volum, transparență, mișcare, lumină, cît și cu linii, culoare, valori și „materie“, care sînt, fără îndoială, atribute ale obiectelor pictate sau de pictat, dar în primul rînd unelte ale operei și elemente plastice constitutive ale formei pictate. Obiect și formă sînt aici termeni antagonici. Este vorba, în general, de obiecte uzuale și de ființe vii „figurabile“, care se rînduiesc în contextul lor spațial sau care beneficiază de unele însușiri sensibile (contur, ton local, umbră-proprie, materie etc.), mai mult sau mai puțin proprii și celorlalte. Totuși aceste obiecte — lucruri sau indivizi — nu se constituie ca atare decît prin actul atent al spiritului care, percependu-le, le numește, le clasează și le folosește ca *obiect de studiu* pictural. O cană încețază de a fi pur și simplu un ustensil de gospodărie devenind obiect pictural de îndată ce este pus pe un postament pentru a fi pictat. Mai mult, el va fi pe deplin obiect pictural, odată ce va fi fost pictat pe pînză, în aparența lui mai mult sau mai puțin transpusă. În consecință, o pictură al cărei obiect de meditație și de creație ar fi, de pildă, distanța *dintre două lucruri*, ar constitui drept obiect pictural acest simplu raport, despre care putem spune că este *abstract* cu toate că este simțit în mod concret, construit, și chiar măsurat. Fără îndoială că termenul de „abstract“ este un calificativ prost ales, de asemenea cel de „nonfigurativ“, deoarece după concepția geometrilor, pictorul e interesat, tocmai în acest caz, de o figură (sistem de relații spațiale). Lumina, volumul, transparența, mișcarea sînt atunci reintegrate ca obiecte posibile ale creației picturale. Se poate întîmpla chiar ca un pictor să fie calificat (nu fără aproximație) tocmai printr-un obiect de felul acesta: Rembrandt „pictor al clarobscur-

rului“, și de ce nu „pictor al sufletului“ — așa precum Van Gogh este numit „pictor al culorii“¹⁵.

Deci lumea obiectelor picturale depășește cu mult fruntariile triplului domeniu al „persoanelor, animalelor și lucrurilor“. Felul cum o relație vizuală devine obiect în tablou, vom încerca să-l precizăm după criterii tehnice : trebuie să existe aici o anumită însușire a aparenței pictate care distinge, într-un tablou, obiectul pictural, oricare ar fi el — de exemplu, în cazul unui Delaunay, lumina în sine — de ceea ce nu este decît context, *fundal* ori umplutură.

Trebuie notat că aceste obiecte pot fi surprinse și pictate prin intermediul unor *genuri* picturale diferite. Peisajul din ultimul plan spre care dă balconul în *Madona cancelarului Rolin* nu aparține genului „peisaj“, după cum nici accesoriile din prim-plan nu aparțin naturii moarte. Ar fi suficient totuși să fragmentăm reproducerea unor anumite tablouri, în care sînt executate, cum se spune, niște „bucăți“, pentru a izola în mai multe „compoziții“, peisaje, nuduri, naturi moarte sau marine. Pe scurt, obiectul se integrează adeseori într-un alt context decît spațiul ori lumina lui, și anume în contextul subiectului tratat, unde joacă un rol mai mult sau mai puțin central și necesar. *Coșul* lui Caravaggio¹⁶ (Pinacoteca Ambrosiana din Milano) a fost reluat de pictor și pus în mîinile unui mic vînzător. Aparent, băiatul nu face altceva decît să sublinieze *tema* ofrandei, *subiectul* fiind coșul oferit, și *obiectele*, fructele. Problema subiectelor picturii o condiționează, așadar, pe aceea a obiectelor, care prin ele își află ceea ce putem numi eclerajul lor logic. Vom examina această problemă a subiectelor atunci cînd ne vom ocupa de imaginație în pictură.

¹⁵ După cum Degas este „pictorul dansatoarelor“ ori Utrillo „pictorul cartierului Montmartre“ etc.

¹⁶ Cf. cele scrise de M. BUTOR, *Nouvelle Revue Française*, dec. 1959, p. 987.

Cel mai vechi dintre obiectele picturii este animalul, cu care sînt „decorate“ grottele preistorice (fără să mai pomenim de mîinile pictate „cu șablonul“ cum sînt cele de la Gargas). Dar, în fața bizonilor magdalenieni, ca și în fața reprezentărilor umane parietale — (forme feminine gravate de la Eysies*), a scenele de vînătoare de la Remigia (Castellón, Spania) sau de la Giants' Castle (Game Reserve, Natal) — rămînem în expectativă și nedumere : cum să sesizăm pe deplin ce este *obiectul pictat* fără a cunoaște *sensul* ce i-l dădeau pictorii de atunci obiectului pe care-l reprezentau, cît și actului de a picta ? În această privință sîntem reduși la ipoteze. Dar trebuie să convenim imediat că există o lege generală a obiectului pictat : nici un „obiect“ reprezentat în pictură (mai ales în afara unei serii oarecare sau a unui subiect : vînătoare, jertfă etc.), indiferent de epocă, nu însumează, din punct de vedere plastic, întregul lui sens. Nici chiar în pictura complet eliberată de orice scopuri magice, religioase sau simbolice, obiectul nu este pictat numai pentru el însuși. El este un prilej pentru altceva, pentru ceea ce manifestă ori se ipostiază, ori se semnifică în el — fie chiar și pictura în sine, atunci cînd aceasta își va fi căpătat conștiința propriei sale autonomii și demnități. Acest prilej poate ajunge să nu mai fie decît un pretext. De îndată ce pretextul devine superfluu (deci curînd inoportun), se va opera o mutație în istoria obiectului pictat. Constatarea că arta, în cea mai mare parte a istoriei sale, a trăit ca parazit, s-ar putea spune (fără intenție peiorativă), al magiei, al religiilor, al stăpînirilor imperiale, aristocratice ori regale, după cum astăzi nu trăiește decît ca parazit al banilor (chiar și în cazul pictorilor celor mai neaserviți esteticii unei clientele), nu-i scade întru nimic autonomia și nici specificul. Aba-

* Localitate din regiunea Dordogne (Franța), unde se află multe așezări preistorice (N. tr.).

tele Breuil, meditănd asupra originilor artei — pentru el zgîrierea cu degetele a stratului argilos al cavernelor (de unde „macaroanele“ de la Gargas) a fost prilejul nașterii „artei pentru artă“ —, a putut scrie: „Dacă arta pentru artă nu s-ar fi născut, arta magică sau religioasă nu ar fi existat niciodată; dar dacă ideile magice sau religioase n-ar fi îngăduit ca arta născută pentru ea însăși să fie inserată în cele mai grave preocupări ale vieții cotidiene, ea ar fi riscat să rămână embrionară“¹⁷. Afirmatia subliniază ambiguitatea obiectului pictat. El nu e niciodată un specific al picturii, și nu faptul de a fi pictat îi dă un sens; el este pictat mai degrabă în virtutea sensului primit de la un context exterior structurilor plastice. În concluzie, și fără a se neglija ceea ce este prețios și sugestiv în obiectele pictate, cel mai interesant lucru pentru istoria artei nu sînt bovideele desenate pe pereții stîncoși, ci absența cadrajului sau a „organizării pe perete“ — cu suprapunerile de figuri succesive — care fac din aceste capodopere niște imagini predecorative.

Bovideele sînt totuși obiecte foarte îndrăgite de pictori și istoria bovinelor în pictură ne-ar face să trecem de la Niaux și de la Font de Gaume la Tassili (Jabbaren), apoi la Egipt și la mormintele lui somptuoase. Cf. pictura murală din Teba (Noul Imperiu), *Cireada* (British Museum)¹⁸. În Grecia și la Roma, animalele apar, ca și vegetalele, în contextul unor subiecte istorice și mitologice. Pentru un creștin, boul nu va exista decît izolat, în simbolica unui evanghelist și prezent la nașterea Domnului (datorită unor texte apocrife). Lumea animală

¹⁷ *L'art et l'homme*, sub direcția lui René HUYGHE, t. I, *Le paléolithique*, p. 40.

¹⁸ Animalele magice, păsările, plantele înflorite (din mormîntul lui Nakht de la Teba, ori din palatul de la Tell-el-Amarna, dinastia a XVIII-a) pot manifesta, în calitate de obiecte, intenții decorative vădînd luxul.

este complice cu diavoli și lupul de la Gubbio sau păsările cerului sînt răscumpărate prin dragostea lui Francisc din Assisi. În rest, animalele fac parte din domeniul fantasticului. Renașterea nu vădește o prea mare predilecție pentru pășuni. Dacă boul apare la Rembrandt, el este de fapt o carne. Și subiectul nu a mai fost reluat. Subiectele nobile sau baroce preferă lebedele Ledei, caii ori lei. Totuși, vacile olandeze rătăcesc uneori visătoare prin cîmpiile micilor maeștri (Paul Potter, *Vacă privind-se în oglinda apei*, Haga). Ele își vor face din nou intrarea în pictura veacului al XX-lea, pe care trivialul nu-l dezgustă. Belgianul De Smet, în *Marele peisaj cu vaci*, din 1927, pune în valoare ugerile animalelor sale rustice. Van Doesburg va stiliza și el aceleași prețioase animale dătătoare de hrană. Iar dacă Soutine regăsește *Boul jupuit*, Picasso reînvie anticul taur, prin gustul său pentru tauromahie și atașamentul său față de o Spanie strivită. Cîte deosebiri, în istoria acestui simplu obiect?

Ne este cu neputință să facem aici numărătoarea corectă a obiectelor care apar, mai mult sau mai puțin constant, de-a lungul istoriei, în imageria picturală. Fiecare obiect ar merita o monografie specială, fie că este vorba de un animal, de o plantă sau de un obiect uzual, arme, mese, farfurii și linguri, obiecte de toaletă, bijuterii, veșminte (cu anacronismele și atenția mai mică sau mai mare cu care sînt pictate — ar trebui să intervină atunci o întreagă psiho-sociologie a veșmîntului¹⁹), instrumente muzicale, palete (foarte rar)...

Aceste obiecte pot sluji:

1. *ca instrumente în unele acțiuni*: lupte de arcași, vînătoare, toaleta unei doamne egiptene, ospete și Cina cea de taină, scene din viața cotidiană — în ceea ce s-a convenit a

¹⁹ Cf. Et. SOURIAU, *La condition humaine vue à travers l'art*, cap. V, *Sur le vêtement dans l'art* și cap. VI, *L'humain et l'inhumain dans les choses*.

se numi „pictura de gen“; atunci sînt utile (în asemenea măsură încît nu le mai observi; integrate intim în ansamblu, ele clarifică semnificația imaginii pictate).

2. *ca elemente accesorii în unele acțiuni*: decor pentru palate sau încăperi, tapete, draperii, văluri (non-veșmint) care vin să ascundă la timp anumite părți ale trupului ce nu se cuvin a fi arătate, accesorii ale compozițiilor academice (căști, arme etc.). Ele slujesc atunci ca să umple niște colțuri goale din tablou sau sprijină, uneori prin contrapunct, acțiunea principală — ponciful nu e departe. Damisch a putut arăta, prin numeroase exemple, rolul *norului ca unealtă plastică*²⁰: grație acestui obiect multe compoziții se echilibrează, și sînt atîtea feluri de nori... Să mai observăm că obiectul accesoriu constituie uneori un detaliu care poate determina întregul aspect al tabloului. *Olympia* lui Manet și-a păstrat pantofii în picioare, ceea ce subliniază intenția anti-sublimă a acestui nud al cărui chip (e vorba de cel al modelului, pictat cu fidelitate) nu este lipsit de vulgaritate.

3. Obiectul uzual poate fi *pictat pentru el însuși*, în natura moartă; el este atunci *subiect* și în același timp un lucru dispus în mod semnificativ sau armonios. Avem în față mai multe obiecte: între ele există raporturi plastice și logice care dau o semnificație faptului că sînt puse împreună. Sînt niște teme: tema mesei îmbelșugate — una dintre primele naturi moarte nu este oare acel mozaic roman din „sufrageria nemăturată“ (sec. II e.n., replica unei opere din veacul al III-lea î.e.n., Muzeul Laterano) —, tema întoarcerii de la vinătoare, a bucătăriei sau a salonului (și „pictura de flori“ se poate constitui ca gen aparte): astfel pictorii își au temele lor și, prin urmare, obiectele lor preferate.

²⁰ „Revue d'Esthétique“, t. XI, fasc. 1 și 2, ian.-iunie 1958, p. 104.

4. În sfîrșit, *obiectul poate figura în mod simbolic acțiunea*, starea, ori lumea evocată. Silueta unei bărci egiptene pe un perete de la Tassili semnifică fără îndoială o călătorie. Atributele divinității, veșmintele și bijuteriile din iconografie (vălul femeilor etc.), crucea, apa, focul, muntele, copacul pot căpăta sensuri simbolice și sînt pictate numai pentru sensul ce îl au în diferite sisteme iconologice. În alegorie, balanța dreptății (Van Aachen, *Izbinda Adevărului ocrotit de Dreptate*, 1958, pictură pe aramă, Pinacoteca din München), coiful lui Marte și mărlul (sau oglinda) lui Venus trimit la convenții extrapicturale. Sîntem mai aproape ca oricînd de „limbajul reprezentativ“, dar foarte departe de pictură ca atare. În veacul al XX-lea, în decorație, ori la Fernand Léger, regăsim obiectul-simbol: nu atît bicicleta citadinului, cit roata dințată, grinda, schelăria, ca expresii ale lumii industriale.

Chiar și orașul — care nu mai este pur și simplu un obiect, ci un decor — va avea în iconografia pictată o istorie interesantă. De asemenea și casa, palatul, strada, cafeneaua. Trebuie să se aștepte veacul al XX-lea pentru ca orașul să nu mai fie locul unei acțiuni sau fundalul îndepărtat al unei scene, ci subiectul operei.

Cît despre trupul omenesc, vom fi oare surprinși să-l aflăm printre *obiectele* picturii? Sigur că da, în cazul cînd numim obiect numai obiectul uzual, lucrul. Ch. Zervos, în articolul intitulat *Despre importanța obiectului în pictura actuală*²¹ opune în mod tradițional *obiect* și *figură*, vorbind de fapt despre dezvoltarea naturii moarte. Aceasta este efectiv mai abundentă în pictura contemporanilor decît nudul. Însă trupul omenesc, mai ales trupul femeii, a fost de atîtea ori obiectul favorit al pictorilor, încît ar fi regretabil să nu pomenim nici un

²¹ „Cahiers d'art“, 1930, nr. 3, p. 113.

cuvînt despre el. Se întîmplă să nu putem deosebi sexul la siluetele preistorice decît prin atributele sociale (o fetiță de șase ani, după ce a desenat un omuleț, i-a adăugat niște cercei enormi ca să înfățișeze „o cucoană”), dar deja o femeie este semnalată prin profilul sînilor, în general mici (de pildă în picturile de la Tasili), în timp ce unele Afrodite preistorice sculptate sînt obeze²². În Egiptul de Jos, în cel de al IV-lea mileniu î.e.n., grația este deja un atribuit al femeii, iar finețea liniilor abdominale o apropiere de siluetele masculine. Veșmintele sînt rezervate stăpînei: sclava care îi servește masa este goală, cu excepția unui minuscul „cache-sexe” (pictura murală la *Mormintul celor doi sculptori* de la Teba, dinastia a XVIII-a). În privința picturii de pe vasele grecești, ceea ce frapază în primul rînd este alura masculină a fetelor și a hetairilor²³, dar în reprezentarea divinităților nuditatea pare să fie un atribut esențial al lui Venus, așa cum armura este atributul Atenei. A fi goală, pentru Venus, nu înseamnă a fi dezbrăcată, ci dimpotrivă, înfățișată cu gîteala ei de zeiță: Atena se naște din craniul lui Zeus înarmată, Venus răsare goală din spuma mării. Cu toate rezervele ce le-am avea în privința reflectării moravurilor unei epoci (mai ales în societățile moderne) la nivelul imageriei picturale, presupun că, în linii mari, putem observa în istoria nu-

²² Este de la sine înțeles că femeia nu se caracterizează întotdeauna prin grație, mai ales în expresionism. Dubuffet imprimă voit o monstruoasă matroană adipoasă acelor *Trupuri de Doamne* (1950). Trimitem la cele spuse în această privință de Noël ARNAUD, în „Graphik”, *op. cit.*, p. 249.

²³ A se vedea de pildă opaițul ornamentat cu un nud de fată (Siracuza, Muzeul Național): solduri de băiat, sîni mari, umeri lați, în *Les chefs-d'oeuvre du nu*, introducere de Bodo Cichy, Paris, éd. du Pont-Royal, 1958, p. 79. — *Eva* lui Massolino din *Ispitirea lui Adam și a Evei* (Florența, Capela Brancacci) are categoric un aspect masculin (Cf. *Le nu dans la peinture européenne*, introducere de J. Cassou, ed. Braun, 1932).

dului, nu numai concepțiile despre pudoare și despre etica vieții sexuale, dar și idealul feminin al grupurilor sociale. Ne va mira, desigur, faptul că femeia egipteană din timpul celei de a XVIII-a dinastii, statuile grecești de tip Coré (care totuși scapă de silueta efebului) sau dansatoarea etruscă sînt mai aproape de femeia secolului al XX-lea decît Evele gotice. Acestea vor prezenta, mai ales în secolul al XV-lea, la pictorii nordici pînă la Memling (*Betsabeea ieșind din apă*, 1485, Stuttgart), și chiar la Dürer și la Nicolas Manuel (*Judecata lui Paris*, 1517, Basel), o proeminență a abdomenului destul de ciudată. Miniatura franceză din veacul al XV-lea, de pildă, aceea uimitoare scenă dintr-un stabiliment de băi, de pe un pergament al lui Valerius Maximus (Biblioteca Națională Paris), reprezintă uneori femei cu o siluetă destul de fină. Însă în aceeași epocă, Pol de Limbourg îi face acelei Eve de sub Arbore un pîtec de femeie însărcinată. La fel și *Ariadna* (pergament din secolul al XV-lea francez, Bibl. Națională, Paris) încălțată cu uriași papuci negri, cu sîni mici, picioare lungi și abdomen rotund. Se crede că pictorii din acea epocă foloseau din nou modelul viu. Să fie oare acesta temeiul ciudatei caracteristici? Femeile timpului, să fi avut ele cumva un abdomen foarte adipos, accentuat (sau nu) și de veșmînt, sau chiar o deformare de natură rahitică, foarte răspîdită, se spune, în evul mediu, ori, dimpotrivă, să fie vorba de un atribut fictiv (și distinctiv) al femeii, care în ideologia goticilor devenise „o mamă a speciei umane”²⁴.

Oricum ar fi, antica Venus renaște în Italia. La Botticelli, ea se află încă în centrul tabloului, în picioare, precum o zeiță căreia să i te închini. Odată cu Giorgione, iat-o culcată, ador-

²⁴ Dr. Bodo CICHY, care prezintă albumul *Chefs-d'oeuvre du nu dans la peinture*, unde sînt reproduse cele citate mai sus, înclină spre cea de-a doua opinie (*op. cit.*, p. 32).

mită (Dresda, Galeria de Pictură) ori trează la Tițian. Mai puțin zeiță, mai femeie, frumoasă încă. Un *obiect* de carne²⁵. Toate aceste nuduri, de la Renaștere și până în veacul al XIX-lea, veacul lui Ingres, au alibiul subiectului mitologic sau — pentru Școala de la Fontainebleau — al subiectului de gen. Dublul portret-bust al Gabrielei d'Estrées și al surorii sale (spre 1594) frapează prin insolitul lui. În portretul nud se operează un fel de fuziune între reprezentarea corpului-obiect și omagiul adus unei persoane. *Baia turcească* a lui Ingres, fără să mai vorbim de *Izvorul* sau de *Odaliscă*, este tot un subiect. La fel și *Olympia*. Dar deja Boucher, într-un secol în care femeia era adulată în saloanele literare, intitula una din pinzele sale *Tinără fată culcată* (1752, Pinacoteca din München), și Fragonard picta pur și simplu niște *femei îmbăindu-se*. Goya (*Maja desnuda*, 1797, Prado) deschide calea lui Delacroix (*Femeie cu papagal*, 1827, Lyon). Tot astfel Degas, Renoir, Modigliani, Gromaire vor face nuduri. La Gauguin nudul redevine uneori portret cum este acea uimitoare javaneză *Aita* (1893). Însă un titlu ca *Sinii cu flori roșii* (1899) evocă „natura moartă”. Tahitienele sînt, pentru Gauguin mai ales, niște admirabile obiecte. Ele sînt pictate ca atare, frumusețea lor neavînd nici un alibi. Părul reginei pubiene (interzis și astăzi de Prefectura de poliție în „nudul artistic” fotografic) va fi pictat de Gauguin fără ca pudoarea să fie lezată. Acest detaliu, omis de toți pictorii care s-au inspirat din arta statuară a antichității²⁶ nu apare decît destul de

²⁵ Se povestește că o sufragetă a deteriorat într-o zi tabloul lui Velázquez, *Venus cu oglindă* (National Gallery). Acest gest stupid să aibă cumva drept cauză un protest al femeii împotriva privirii bărbatului care face din ea un *obiect* al dorinței și al admirației lui? A ști să fii un obiect nu este dat decît unor persoane foarte deosebite și sigure de ele.

²⁶ În mod surprinzător unele statuete sumeriene de teracotă de la Luvru au această caracteristică.

tirziu în pictură²⁷. Egiptul, vasele grecești, mormintele etrusce, nu-l subliniază. La Evele creștine²⁸ și la toate nudurile clasice este suprimat pur și simplu. Și, printr-o răsturnare a pudorilor vizuale, faptul stînjenește o privire din secolul al XX-lea. Un realist cum este Courbet, în îndrăzneța sa compoziție *Somnul*, face în așa fel încît să fie invizibil. *Olympia*, la fel și *Venus*, la Tițian sau la Giorgione, par să-l ascundă cu o mină distrată. Însă *Maja desnuda*, printre primele, arată în sfîrșit o oarecare umbră în regiunea pubiană. Vallotton (*O blondă și o brună*), în realismul lui rece și „obiectiv”, nu crede de cuviință să-l ascundă. Totuși, mulți contemporani — Matisse în *Nud pe fond roșu* (1925) —, mai ales cînd fac compoziții, ca Gromaire (*Trei nuduri în mijlocul naturii*, 1953), rămîn fideli tradiției, dacă nu obedienți față de Prefectură.

Ceea ce au scris pictorii despre trupul femeii aruncă uneori o lumină asupra spiritului în care îl concepeau: cele mai interesante lucruri țin de tematica plastică propriu-zisă, din care li se părea lor că provine frumusețea formelor femeii. Rubens, atît de senzual, scrie despre trupul femeii pagini pe care nu le-ar dezice un constructivist din veacul al XX-lea. „Elementele sau principiile figurii umane se pot reduce la cub, la cerc sau la triunghi”... „Cercul, sau figura circulară, domină în forma feminină: Platon afirmă că este figura cea mai frumoasă”²⁹. Urmează o descriere a „perfecțiunii diverselor părți ale corpului feminin” care se termină prin evocarea sfaturilor lui

²⁷ În pavimentul roman zis „pavimentul celor zece fete” (Piazza Armerina, Sicilia, sec. III e.n.), acestea sînt îmbrăcate cu ceea ce numim astăzi slip și sutien.

²⁸ Afară de cîteva „realiste” cum este cea din retablul de la St. Bavon (1430).

²⁹ *Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes, soit en repos, soit en mouvement*, trad. din limba latină. A Paris, chez Jombert, 1773, pp. 1 și 49.

Leonardo : „Femeile trebuie să fie reprezentate în acțiuni reținute și pline de modestie, cu genunchii strinși, brațele adunate, capul plecat cu umilință și înclinat puțin într-o parte“ (Leonardo da Vinci, cap. LXIV)³⁰.

Nu vom merge pînă la a spune că adevăratul obiect al privirii lui Rubens, ca pictor, în fața trupului Hélène Fourment, era cercul. Și totuși nu se poate tăgădui că privirea pictorului, din care dorința a dispărut, fixează femeia cu un ochi de analist care măsoară raporturile, scrutează detaliul pasajelor formale și construiește figura. Există, în același tablou al lui Rubens, sau al oricărui alt maestru, niște *niveluri de explicitare a obiectului* pictat și o pluralitate de obiecte, mai mult sau mai puțin indicate la nivelul primei aparențe (cea mai „bătătoare la ochi“). Rubens o pictează spre exemplu pe Hélène Fourment în picioare, pe un fond întunecat, modelată ca un cumulus și cu o blană neagră acoperindu-i în parte goli-ciunea³¹. Obiectele acestui tablou, totuși foarte simple, sînt : 1. Hélène, al cărei chip, văzut din față, este un portret, și al cărei corp este imitat cu fidelitate în toate particularitățile lui anatomice³²; 2. *un nud* feminin, durduliu, tînăr, cu o carnație opulentă și nu foarte elegant ca linie sau ca mișcare; 3. *Blana* (este titlul tabloului, Viena Kunsthistorisches Museum) ce îi

³⁰ *Ibid.*, p. 53. Imperativul extra-pictural al genunchilor strinși a fost transgresat de Tițian, de Tintoretto și de frumoasa *Venus culcată* a lui Poussin (Muzeul din Dresda) etc.

³¹ A se vedea mai sus, p. 204.

³² Este de notat că pîntecul, destul de adipos, ar fi să o situeze în specia femeilor gotice, și faptul poate veni în sprijinul opiniei noastre că pîntecul proeminent (a se vedea *Nudul numit fov* al lui Marquet, 1898, Bordeaux) prin slăbirea musculaturii abdominale, se datorează lipsei de educare a ținutei (sau a atitudinii) pretinsă în general astăzi, din cea mai fragedă vîrstă. Această neglijență care e generală în anumite epoci, ar ține de modă.

acoperă șoldul și creează incidentul care deosebește acest nud de multe altele asemănătoare : prin titlu, pictorul atrage atenția asupra acestui obiect; 4. *Opoziția valorilor* creată de blana pusă pe trupul gol, și despre care ar fi cazul să credem că la început a fost pentru pictor elementul esențial : prilejul unei emoții care a declanșat dorința de a picta; 5. *raporturile dintre formele circulare* care condiționează poziția rotunjită a brațelor ocupate să țină blana, mîna dreaptă pe umărul stîng, mîna stîngă pe șoldul drept — și vin să sublinieze tema formală feminină îndrăgită de Rubens, într-un tablou în care pata neagră a veșmîntului ascunde unele rotunjimi; 6. La acestea trebuie să adăugăm *detaliile* pictate cu îngrijire și apărînd ca niște accesorii, cu atîta siguranță integrate în construcția nudului, în-cît li se poate acorda (după un anumit timp de contemplare) o atenție specială : elasticitatea sînilor strinși prin mișcarea brațului, fi-nețea mîinii stîngi pe fondul negru, modelul accentuat al genunchilor, desenul amănunțit al picioarelor. Unele dintre aceste detalii trec în primul plan, dacă sîntem sensibili la o anumită slăbiciune a lui Rubens pentru cîrnurile adipoase.

Care dintre toate cele șase obiecte prezente în tablou le înglobează și le rezumă pe toate celelalte ? Imposibil de spus. Fiecare spectator, după epocă, tendințe, gusturi și dispoziție, va schimba ordinea. Putem considera că pentru Rubens, dat fiind concepția pe care o avea privitor la terminarea operei sale (cu detaliile figurative, atent studiate și redată cu îngrijire), forma circulară trebuia să fie ceva *implicit*, iar detaliile firești. Ceea ce, fără îndoială, ar ordona astfel nivelele-obiect :

a) o opoziție de valori, a unui veșmînt pe un nud (elementul cel mai singular, de unde și titlul);

b) un nud feminin în picioare, cu carnația lui tipică;

c) Hélène (dacă ar fi vrut să-i facă pur și simplu portretul, ar fi limitat, desigur, tabloul la figură);

d) armonia maselor circulare proprii trupului feminin;

e) detaliile, de obicei valorificate prin factura sa senzuală.

Veșmîntul ca atare, în ciuda titlului, nu este obiectul esențial al tabloului. El nu se află acolo decît pentru a crea un contrast, subliniat de titlu. În rest, veșmîntul *trece în fundal*. Este, așadar, locul să observăm că explicitatea obiectului într-un tablou va fi realizată, în general, prin mijloacele plastice ale picturii, el profitînd astfel, mai mult decît oricare alt aspect, de aceste mijloace, în cazul de față opoziție de valori, în alte cazuri sublinierea formei prin linii de contur, centrarea compoziției, intensitatea culorii. Obiectul este astfel pus în valoare (fără nici un joc de cuvinte), uneori chiar izolat de contextul său. În *Moartea lui Sardanapal*, Delacroix izolează un obiect, și anume femeia sacrificată. Opoziția valorilor este adeseori mijlocul de a izola obiectul, și aceasta într-o asemenea măsură încît la un pictor ca Georges de la Tour, *lumina luminării* (mai mult decît luminarea sau personajele) va fi obiectul esențial. După cum într-o pinză de Bonnard *aburul luminos* este obiect de pictat, și nu atît femeia ori cada băii. Această izolare sau reliefare plastică a obiectului pe care pictorul vrea să-l treacă în primul nivel al aparenței, restul fiind implicat ori subordonat, poate merge pînă la dispariția elementelor secundare. În acel moment se poate vorbi de tendință de abstracțizare și vom examina, în legătură cu „abstracția”, această *purificare*, în sensul în care Lhote vorbește despre puritatea lui Matisse. Să notăm numai, pentru moment, consecința ce o poate avea această puritate voită la un pictor ca Robert Delaunay, care rămîne ferm atașat de exigențele acestei izolări plastice a obiectului

pictat, în timp ce pentru el obiectul meritînd să fie pictat este lumina în sine.

Delaunay nu va face din lumină un „obiect așezat pe lucruri, precum Caravaggio sau Georges de la Tour, indiferent dacă estompează lucrurile îndărătul unor arabescuri de pete de lumină. Delaunay va obiectiva lumina ca atare. Înainte de 1912, el picta deja discuri în portretele sale. Opunîndu-l lui Cézanne, Pierre Francastel consideră că geniul lui Delaunay „se fixează asupra conservării unei emoții fulgurante: artă izvorită din reprezentarea obiectului (Cézanne) și artă izvorită din reprezentarea luminii (Delaunay)”³³. Acest pictor descoperă autonomia formelor iscate de luminile care circulă în jurul lucrurilor materiale. Pentru el, „forme-culori sînt atotstăpînitoare... „ele sînt cele ce constituie adevărata textură a lumii fenomenelor”³⁴. În concluzie, s-ar putea afirma că privirea pe care Delaunay o aruncă asupra luminii, este o privire *reică*. Lumina este elementul cel mai de calitate al viziunii, este condiția oricărei apariții, este esența aparenței vizuale. Dar iată ceva mai special: Delaunay dă acestei aparențe structura unui lucru. De unde și acel obiectivism (sau realism, dacă vreți) al non-obiectului (uzual) ce pare a-i fi propriu. El privește luminile așa cum alții privesc cămile sau merele. Și atunci găsește, își făurește niște obiecte-lumină (sau „forme-culori”) încercînd să le figureze pe planul tabloului. El oferă, așadar, privirii imaginea pictată a unor structuri concepute ca fiind proprii aparenței perceptive lumină. Ne putem da seama cît de teoretician este ochiul său, din moment ce trece de la o aparență perceptivă la crearea unei imagini pictate, prin intermediul unei gândiri care concepe o morfologie a acestei aparențe luminoase, situînd-o,

³³ *Du Cubisme à l'art abstrait*, Introducere la volumul *Carnets de R. DELAUNAY*, p. 12.

³⁴ *Ibidem*, p. 35.

am spune, în punctul de pornire (emoția fulgurantă) al travaliului său.

Nu e lipsit de interes să se încerce, în treacăt, o inventariere a obiectelor-lumină, căci ele nu reprezintă decît o minoritate în percepția vizuală totală. Și mai ales sînt departe de a acoperi în întregime experiența noastră asupra luminii. Fiind niște obiecte structurate (a căror formă va fi traductibilă pictural și pusă în valoare ca atare), ele exclud deja tot ceea ce ține de lumina ambiantă, sau cîmpuri luminoase fără contur posibil. Ne putem da seama cît de departe se situează Delaunay de impresionisti. O nouă dovadă, dacă mai era necesar, că fiecare extrage din aparența perceptivă numai elementele ce îi vor permite, odată semantizate, să se exprime.

Obiectul-lumină asupra căruia se concentrează Delaunay este mai ales *halo*-ul : cercuri concentrice sau „inele” ce dau impresia ambiguă de învîrtire³⁵. Un fragment de halo, precum curcubeul, este înfățișat figurativ, în sens propriu (peisagistic), în *Fleșa catedralei Notre-Dame* (1909—1913). Delaunay neglijează, în general, *raza*, sau *dîra* de lumină. Fiind rectilinie, ea este deschisă potrivit unui unghi. Dacă fenomenul de halo are de cele mai multe ori drept cauză interpunerea unui ecran translucid între sursă și ochi (dar oricine a privit soarele la amiază știe că halo-urile orbitoare — soarele este atunci albastru-indigo — se datorează tocmai absenței ecranului protector), raza presupune o sursă ascunsă de un ecran opac, și atunci lumina propagată parțial este cea care devine obiect. Folosirea cuvîntului *rază* în geometrie nu face decît să aducă un sprijin lingvistic la cele spuse despre constituirea unei morfologii abstracte a aparenței luminoase. Însă, fie că este triunghi ori trapez (trunchi

³⁵ Trebuie inclusă în lumea luminilor și experiența fosfenelor, adeseori circulare, un izvor de considerabilă emoție admirativă pentru cel care știe să acorde atenția cuvenită.

de triunghi), forma unei raze luminoase este *orientată* : unul din vîrfuri este sursă (baza mică a trapezului se află în partea sursei). Mai este oare nevoie să amintim cum sînt folosite în pictură aceste raze ? Să ne gîndim la *Stigmatizarea sfîntului Francisc* (Giotto, Muzeul Luvru), la călugării și misticii asupra cărora se pogoară o rază, mai ales în epoca barocă.

Cît despre strălucirea unui focar luminos care „scapără scînteii” (diamantul) sau care scîlpește (steaua), pictorii îl înfățișează destul de rar, afară de cazul cînd e vorba să redea lucrurile îndepărtate ale unui incendiu în noapte, de pildă, în partea superioară a *Infernului* lui Hieronymus Bosch sau în *Fetele lui Lot* de Lucas van Leiden. Asupra sensurilor cuvîntului *stea* ar trebui să reflecteze toți cei care se ocupă de conceperea aparențelor luminoase ; mic punct strălucitor pe cerul nocturn (aparența cerească a stelei), astru (a cărui strălucire îi determină *mărimea*) observat de astronomi și integrat atît într-un catalog ca și într-o mecanică celestă, figură geometrică cu *n* brațe sau colțuri, construită cu rigla și compasul, și devenită adeseori temă de decorație (rozasă), structură tridimensională (obiect-strălucire) care este de fapt o generalizare, uneori figurabilă de către un pictor sau un sculptor, a stelei geometrice plane. Trebuie notat că steaua compusă de decoratori, dacă mai păstrează încă în rozasă conținutul de lumină, îl pierde complet (dacă l-a avut vreodată) în pavimente sau, de pildă, în decorațiile musulmane pe metal (platouri). Dimpotrivă, „stelele prea mari” ale lui Van Gogh își pierd colțurile : ele se apropie de halo, de vîrtej.

Este de la sine înțeles că Delaunay, care s-a hotărît asupra cîtorva dintre aceste obiecte, adaugă adeseori și elemente figurative tradiționale (Turnul Eiffel) ori forme de mișcare (elice). Apoi regîndește totul printr-un travaliu de cadrare a compoziției și de transpunere plas-

tică, astfel încât formele realizate în final nu mai au decît raporturi îndepărtate cu o reprezentare extrapicturală.

4. IMAGINAȚIE ȘI PICTURĂ

Pictorul privește lumea, recunoaște acolo niște obiecte și plămăiește o reprezentare care e deja picturală, dacă n-ar fi decît prin lecțiile ce le va da artei de a picta. Dacă această marjă de lecții posibile și așteptate se află pentru pictor în centrul conceptului de natură, conceptul acesta privește efectiv nivelul tehnicii sale și esențialul calității lui de creator. Lecțiile pe care pictorul și le dă lui însuși, prin observarea atentă a raporturilor vizuale, sînt în primul rînd niște lecții plastice. Asta nu înseamnă că intenția pictorilor, a celor mai mulți dintre ei, se poate reduce la ascultarea acestor lecții, la explorarea unei „naturi” vizuale sau la surprinderea și reprezentarea unor obiecte pe care le decupează din lumea împrejmuitoare.

Marja de libertate creatoare lăsată pictorului e mult mai mare decît aceea lăsată cercetătorului: se întîmplă rar ca artistul să se instituie ca simplu prospector al aparențelor expresive și fidel partizan al realizării materiale a acestor imagini. În momentul cînd lucrează, pictorul nu e doar un aparat de înregistrare a unor relații vizuale pe care le-a surprins în natură sau le-a păstrat în memorie, fie și schematic. El pretinde să inventeze, Creează. Are imaginație. André Masson afirmă că „un tablou este întotdeauna produsul imaginației” și că „pictorul se adresează întotdeauna imaginației celorlalți”³⁶. Studiul nostru despre ceea ce numim imaginarul în pictură pare să fi început prin acela al obiectelor picturii: acum trebuie să ne rețină atenția subiectele pe care le-a tratat și mai ales felul cum le-a tratat.

³⁶ *Plaisir de peindre*, p. 55.

Apare clar de la început că imaginația în pictură se situează între două limite, una fiind figurarea strict imitativă a lucrurilor văzute (o imitație obiectivistă, lipsită de imaginație³⁷) și cealaltă non-figurarea geometristă care, prin dispariția imageriei „recognoscibile” pare să aparțină „strict” domeniului special al raporturilor plastice, secătuiindu-le chiar, în beneficiul proporțiilor matematice sau funcționale (geometrismul, unde calculul lasă un loc aproape inexistent imaginației).

Pentru pictor, imaginarul intervine deci într-un fel de *zonă de invazie*, care i se deschide între stricta fidelitate față de ceea ce e văzut și calculul metodic al construitului. În acest spațiu de mijloc, într-un anumit moment al travaliului creator, se instalează o întreagă lume de reprezentări, cernute prin sita criticii constructive, căreia îi revine sarcina de a alege încetul cu încetul ceea ce va trebui să constituie opera. Nu se pune aici problema unei treceri în revistă exhaustive a acestei lumi imaginative, dar putem totuși indica modalitățile tipice ale inserțiunii ei în operă.

1. Lucruri familiare smulse, cît de cît, din contextul lor obișnuit și iluminate de o „ambianță insolită”. Se cunoaște rolul ce l-au dat suprarealității „activității poetice” de dezrădăcinare a celor mai banale lucruri. Cum o obțineau ei? Fie prin juxtapuneri neașteptate (prilejuite uneori de hazardurile talcociului),

³⁷ O fotografie este adeseori expresia artei fotografului dotat cu imaginație în felul de a cadra imaginea și chiar în alegerea obiectului: o demonstrează Cartier-Bresson, la fel și Man Ray sau Brassai, fără a mai vorbi de cineasți. Numai în cartografie, în planșele de anatomie, de floră botanică sau în ilustrațiile zoologice găsim imagini deplin imitative, în care imaginația este la gradul zero. Chiar dacă aceste imagini (cum e cazul fotografiei aeriene în geologie, al microfotografiilor în mineralogie și în alte domenii) emoționează o sensibilitate de artist și „predispun la visare”.

fie prin puneri în scenă onirizante sau, într-un fel mai subtil, impresia de straniu este asigurată prin ecleraj, prin dispunerile spațiale, mai mult decât prin obiecte în sine. Forța tablourilor lui Chirico dinainte de 1919 constă în amestecul acestor două procedee. O natură moartă de Picasso, fără măcar să fie nevoie să găsim în ea obiecte tematice cum ar fi capul de taur, introduce o stare de vis ciudată în evidenta realitate cotidiană. Cratița albastră, lumânarea aprinsă, prin structurarea grafismului și torsiunea plastică ce le-o impune pictorul, sînt scoase din trivialitatea lor de obiecte uzuale, căpătînd un fel de prezență *grăitoare*. Nudurile lui Cranach sau ale lui Baldung, cu toată uscăciunea lor, sînt încărcate cu o forță secretă. Iar Vameșul Rousseau izbutește, printr-un uimitor acord între inventivitatea cu care sînt construite detaliile și inovațiile de ansamblu, să integreze cîte o trăsură împopoțonată sau portretul unei fete, în reveriile *Îmblînzitoare de șerpi*. Ar fi prea numeroase exemplele familiarului devenit straniu (poate numai pentru noi straniu cînd e vorba de cei de odinioară), dar meditam asupra unor tablouri de Rembrandt pe care contemporanii senectuții sale n-au fost în măsură să le accepte datorită misterului ce le fusese conferit de acest maestru, mai puțin preocupat de a deruta, decât de a surprinde realitatea în toată profunzimea ei. Astfel Proust va medita asupra unei „mici fișii de zid galben“ care este mai întîi un Vermeer.

2. Acest onirism introdus în cotidian, redat totuși așa cum este, poate merge pînă la fantezia cea mai jucăușă, deschizînd calea umorului în pictură. Chagall (cu măgarii, cu viorile, cu personajele sale în levitație) nu ne transpune propriu-zis într-o stare de vis, el conferă reprezentării stărilor de veghe un fel de bizarerie plină de haz. Unele naivități și niște reguli oarecum mecanice vor face din acest joc al lucrurilor banale o rețetă, precum la Arcim-

boldo, care, în imaginile lui compozite, se distrează, desigur, făcînd dintr-o pădure un chip de om și invers. Există prea multă jonglerie în arta de a picta o imagine pentru ca unii să nu fie ispitiți să facă din ea o capcană. Se simte dimensiunea visului, dar se rămîne cu picioarele pe pămînt. Aceasta este condiția umorului. De la Uccello la Magritte, oricare ar fi tehnica exprimării, prin subiectele tratate și prin desenul figurilor, străbate surîsul. Numeroase subiecte, îndeosebi cele cu clovni și scene de circ, favorizează acest umor, care poate totuși merge pînă la neliniștea expresionistă. Seurat le imprimă seninătate saltimbancilor săi, în vreme ce Rouault înclină spre tragic, Picasso spre melancolie, Nakache spre ridiculizarea „Profetului“ său (1958), ros parcă de pecingine. Dar ce să spunem de pictorii și plasticienii, foarte distanțați de Expresionism și care pot fi atașați la mișcarea Dada? Lucrările lui Picabia din „perioada mașinilor“, *Nudul coborînd o scară* a lui Marcel Duchamp, tot astfel a sa *Mireasă despuțată chiar de celibatarii săi*, pictată pe sticlă, împing jocul pînă la provocare. Și montajele lui Max Ernst: *Femeie fără cap* și acel *Vis al unei fete care a vrut să intre la mănăstire*, ne deschid lumea ambiguă a umorului glacial. Este încă un joc. Încă se mai poate surîde ...

3. Surîsul dispăre cu Van Gogh. Gravitatea³⁸, o exaltare sumbră abia reținută reduce partea de fantezie. „Să facă stelele prea mari“, aceasta e tendința vizionarului. Iar peisajul — cu toate că Van Gogh face dintr-o luminare aprinsă pe un fotoliu sau dintr-o sală de cafea o „prezență neliniștitoare“ — peisajul lasă o libertate mai mare „vizionarului“. Poți

³⁸ Claude ROGER-MARX serie despre Bonnard (*Bonnard*, Paris, ed. Hazan, nepaginat): „Dăinuia în el acel har de a reacționa în fața oricărui obiect, în fața oricărui spectacol ca și cum fiecare ar fi fost ceva surprinzător, imprevizibil, nepuizabil. Rămînea grav într-un fel comic, în felul picturilor sale“.

rămîne la jumătatea drumului între euforie și coșmar, într-un fel de rezervă suspectă, unde grandioarea, austeritatea, alura „cosmică“ a viziunilor nu provoacă nici destindere, nici groază. Astfel uimitorul penumbra a *Tebaidei* lui Gherardo Starnina, de la Uffizi, noaptea brăzdată de tunete și fulgere din tabloul *Fetele lui Lot* de Lucas van Leiden, de la Luvru, *Vederea din Toledo* a lui El Greco de la Metropolitan Museum (New York), orașele pustii ale lui Chirico, deja citat, și — iarăși — mulți Picasso, cum sînt acele *Femei la scăldat* din 1923. Însă peisajul vizionar (legat adeseori de teme religioase) poate intenționa să exprime fericirea sau groaza. *Judecățile de apoi* din veacul al XV-lea prezintă simultan cele două căi oferite pioasei reverii a credincioșilor : urcarea la cer sau prăbușirea în focul cel veșnic. Paradisurile, Ierusalimurile cerești, orașele somptuos detașate, arborii gracili profilindu-se pe fundaluri de ape șerpuiind alene : nu toți pictorii care au abordat dificila expresie a fericirii au prospețimea lui Fra Angelico, forța lui Van Eyck ori naturalețea senină a lui Piero de la Francesca. S-ar părea că Infernul este evocat cu mai multă amploare. Frescele lui Orcagna de la Santa Maria Novella (Florența) sînt mai onirice decît ale lui Michelangelo din Capela Sixtină, în ciuda compartimentării lor naive. Chinurile cele mai cumplite sînt făgăduite celor răi și simțim că pictorul crede acest lucru. Visează la ele. Unul din cele mai cinice și crude tablouri din istoria picturii se află la Muzeul comunal din Bruges : *Supliciul lui Sisamnes* de Gérard David (1498). Jupuirea unui om e pictată cu o savantă complezență, și călăii lucrează minuțios în prezența autorităților nepăsătoare ; această nepăsare creează coșmarul. Dealtfel iadul și catastrofele ne scot din ceea ce a mai rămas construit în scenele de cruzime și în peisajele halucinante cu incendii și flageluri, pentru a ne cufunda în oroarea haotică. Cronos își devorează copiii. Iată-l pe Goya.

4. Coșmaruri amorfе, furnicar de monștri, fantasmagorii înfricoșătoare³⁹... Este infernul muzical al lui Bosch și al atîtor alte serbări ale demenței. Apocalipsa, viziunile acelei *Margot Nebuna*, *Ispiririle sfîntului Anton*, Peter Bruegel cel Bătrîn (Muzeul din Anvers), Grünewald (Muzeul din Colmar). Bătrînul Priap a ajuns rău în coșmarurile sacre ale demonologiei medievale. Și, desigur, imaginația personală contează uneori mai puțin decît influența istorică a unei iconografii a cărei evoluție datorează totul mișcării colective a mitologiilor. Jurgis Baltrušaitis a arătat ce datorează *Evul Mediu fantastic* influenței antichității, cît și Orientului, a cărui existență i-o anunțaseră cu brutalitate Tătarii prin 1240. Însă *imagierul* pare să-și facă de cap. Grifoni, balauri, copite de țap, aripi de liliac, un umor scrișnitor par să împingă straniul și monstruosul la paroxism. Biserica occidentală, catolică, a fost marcată de sinistra represiune a vrăjitoriei⁴⁰. Dar, la urma urmelor, dacă-i atît de des reprezentat diavolul, să le fie oare chiar atît de frică de el ? Hieronymus Bosch, în orice caz, și nici Bruegel nu se tem de nebunie. S-ar părea că, departe de a se libera de obsesiile lor, acești pictori au catalogat cu grijă Viziunile morbide care le fuseseră încredințate. Un fel de obiectivitate a teratologiei demențiale susține libertatea vizionară a lui Bruegel⁴¹. Însă misticismul întu-

³⁹ Cf. Bosch, Goya et le fantastique, Catalogul Expoziției (Bordeaux, 20 mai — 31 iulie 1957) prezentat de Gilberte MARTIN-MÉRY, Bordeaux, Impr. Delmas, 1957.

⁴⁰ Georg LÄNGIN, *Religion und Hexenprozess*, Leipzig, O. Wigand, 1888, subliniază că din toată creștinătatea, numai Biserica ortodoxă greacă și Biserica ortodoxă rusă, despărțită în 1588 de ritul grec, nu s-au compromis în procesele vrăjitoarelor.

⁴¹ Cf. Tony-Michel TORRILHON, *La Pathologie chez Brueghel*. Teză de doctorat în medicină, Paris, 1958, nr. 58, dactilografiată. Cf. de asemenea, în legătură cu această teză : Brueghel était-il médecin ? în „Connaissance des arts“, oct. 1958, p. 68.

necat, mai mult sau mai puțin legat de mani-cheism, n-a cedat nici în fața rugului, nici în fața progresului iluminismului, îl regăsim în unele filoane ale romantismului german, apoi în symbolism. Ensor stîrnește o lume de *Măști cu fuste*. Femeia este Satana. Félicien Rops crucifică o prostituată (*Ispitirea Sfîntului An-ton*). Halucinațiile liturghiilor satanice își găsesc locul printre ororile iadului modern: război, mizerie, depravare, prostituție. O întregă di-mensiune a expresionismului se degajă din oniric, pentru a arăta tot ce este neliniștitor și oribil în realitate: orașe tentaculare, boli ruși-noase, beția, florile răului, și mai aproape de noi, măceluri, ruine, deșertul atomic. Unii os-cilează între realismul naturalist și sentimenta-litatea declamatorie, așa cum fac foarte adesea Nolde și pictorii din gruparea *Die Brücke*. Alții înclină spre umorul negru. Suprarealiștii în-cearcă să facă din pictură o poezie în care „fuziunea dintre imaginar și real” integrează supranaturalul în reveriile crude ale erotismu-lui. Ernst, Dali, Toyen etc. au găsit la Breton justificări freudiene. Funcția aparenței capătă aici un aspect nou, mai puțin legat de structu-rile sensibilului decît de temele afective și de impulsurile dorinței.

5. Dimpotrivă, nevoia de a stăpîni năvala unei nebunii latente ne conduce la niște pic-tori care, prin încărcătura (vizionară?) ce o poartă în ei, sînt mai rezervați decît alții în exploatarea oniricului sau a „senzaționalului”. Aceștia nu încearcă să-l „impresioneze” pe spectator, dar, fie că sînt conștienți sau nu de ceea ce îi muncește, arta lor trebuie să-i mîn-tuie. Dacă Van Gogh nu e pictorul epilepsiei psihomotorii așa cum e Bruegel pictorul ha-lucinației, este pentru că nebunia îl pîndea și pentru că pictura era un mijloc de a o birui. Se știe că Toulouse-Lautrec, cu picioarele lui frînte și atrofiate, a pictat cai în galop și dan-satoare. R. Huyghe, juxtapunînd fotografia pic-torului olog și cîteva din lucrările sale, ob-

ține un efect tulburător⁴². Să fie oare altceva decît un simplu efect? Séraphine din Senlis, „S. Louis Maillard sans rivale”⁴³, paranoică, este internată într-un spital psihiatric în 1932, pentru a-și potoli năzăririle de sarcină virgi-nală. Putem discuta îndelung despre lucrările acesteia (1920—1925), putem căuta mărturisiri simbolice în buchetele ei în care frunzele sînt pene și florile ochi de păsări: ele manifestă mai ales o prezență atotstăpînitoare a temelor obsesionale. Și psihiatrii au înțeles atît de bine dubla valoare de eliberare și de dominare (măr-turisire și depășire) a actului de a picta, încît dau bolnavilor lor hîrtie, pensule și culori. Și aceasta nu numai pentru a descoperi temele obsesionale care ar putea ajuta la stabilirea diagnosticului, dar, deja, pentru a favoriza în-sănătoșirea. De bună seamă că întîlnim ara-reori în expozițiile bolnavilor lucrări de un ni-vel plastic destul de ridicat pentru a se putea califica drept opere de artă. Schemele grafice, în care ne așteptam să vedem exprimîndu-se sensibilități de multe ori exacerbate, sînt nu numai deservite de incompetența tehnică, dar confuze, sărăcite, datorită unor elemente sim-bolice și imaginare convenționale: teme erotice și mistice, clișee onirice și repetiții maniacale. Nu pentru că nu ar intra în sistematica con-vențională a *imageriei* picturale ies aceste lu-crări din pictură, ci pentru că, de cele mai multe ori, nu pot asimila *convențiile de fac-tură* și nu le pot stăpîni pentru a le depăși și a le da viață. Totuși, unele portrete, chiar și cele proaste, sînt frapante prin forța lor expre-

⁴² *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 252. Și Degas a pictat dansatoare. Chirico, Géricault și mulți alții au avut pasiunea de a picta cai... În privința lui Toulouse-Lautrec, să nu uităm că dansatoarele și caii erau obiectele favorite ale aristocraticului său părinte.

⁴³ Astfel semna prin anii 1930. Cf. H.G. GALLOT, *Séraphine Louis* în „L'Information artistique”, 1957, nr. 60.

sivă. Unele sînt autentice expresii ale durerii.

În general, oricît ar fi aceste opere de nesatisfăcătoare din punct de vedere plastic, ele prezintă interes fiindcă atrag atenția asupra unor mobiluri ale actului pictural care, chiar dacă sînt ale unor bolnavi, sînt totuși de multe ori împărtășite și de oameni cărora li se spune sănătoși. Asta nu înseamnă că oricare pictor ar fi incitat să picteze din aceleași impulsuri ori mecanisme care îi fac să acționeze pe bolnavi. Dintre toate teoriile unificatoare relative la „esența artei” și la vocația artistului, nu credem că acelea care fac din ea un fel de nevroză fericită și onorată, ar putea fi susținute în mod mai sistematic decît celelalte⁴⁵. Conștiința morbidă și nebunia, cu rare excepții, nu impulsionează niciodată marile activități constructoare ale spiritului. Ceea ce trebuie însă studiat sînt deosebiri și doza-jele. A nega în bloc orice raport al artei cu boala ar fi la fel de neîntemeiat ca și a face din ea în mod dogmatic o activitate purificatoare. Astfel, în privința subiectelor picturii, ca și a multor caracteristici de factură, exaltarea mistică, agresivitatea anti-socială, înalta prețuire de sine (mai mult sau mai puțin delirantă), spaima unei vieți asfixiante și chiar atenția excesivă a maniacului față de detalii sau, dimpotrivă, schematismul „abstract” al

⁴⁵ C.G. JUNG se ridică împotriva „prejudecății profesionale” care i-ar face pe psihanaliști să se mulțumească doar cu o identificare (între artă și nevroză) care nu e altceva decît „un fel de a vorbi”. Cf. *La psychologie analytique et ses rapports avec l'œuvre poétique*, în *Essais de Psychologie analytique*, trad. din germană de Y. LE LAY, Paris, Stock, 1931, pp. 118 și 125—126. În același text, autorul adaugă că „psihanaliza operei de artă... a mutat dezbateră într-un domeniu general al omenescului, nicidecum specific artistului și mai ales fără importanță pentru arta sa”, pp. 119—120. Apud BACHELARD, *La poétique de l'espace*, p. 14.

schizofrenicului⁴⁶, dacă nu cumva coprolagnia acelor bolnavi tașiști care pictează numai pentru a avea ocazia să frămînte niște materii — am putea noi oare îndrăzni să decretăm că aceste domenii patologice trebuie radical expulzate dintre hotarele unei sănătăți normale? Ar însemna să ignorăm raportul general ce trebuie instaurat între sănătate și boală⁴⁷. Și nu asta e problema. Important e să descoperi ce deosebește în mod specific opera de artă de documentul patologic, chiar dacă și unul și celălalt și-ar fi împlîntat rădăcinile în același ogor. „Nebunul îl copiază pe artist și artistul seamănă cu nebunul.”⁴⁸ Și invers, artistul se inspiră (în mod mai liber decît bolnavul, de cele mai multe ori) din aceleași surse care dau conținut nebuniei celorlalți, frica, dragostea, dorința de evadare, orgoliul, visurile spulberate, moartea, grandoearea și ferocitatea omenirii, ceea ce Budelair e numea „hidoșenia vieții și extazul vieții”⁴⁹. Mai mult, pentru un pictor, individ dotat, instruit și stăpîn pe sine, nevoia de a picta se poate datora în mare măsură aceluiași cauze care, pe de altă parte, îl împing și pe bolnav, nu atît să se exprime prin imaginea pictată, cît să-și facă sieși un bine prin gestul de a picta. Faptul de a fi instruit și stăpîn pe sine este tot atît de esențial pentru definirea pictorului ca și atributul afectiv: impulsuri, pasiuni, încărcătură memorială și onirică. Trebuie să mai spunem că aceste două

⁴⁶ „Ar fi cu totul hazardat, scrie Henri DELACROIX, să se nege faptul că unele tendințe estetice întîlnesc la schizofrenici un teren deosebit de favorabil dezvoltării lor.” *Psychologie de l'art*, p. 164.

⁴⁷ Cf. G. CANGUILHEM, *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*, teză, editată de Facultatea de Litere din Strasbourg, Clermont-Ferrand, imp. La Montagne, 1943. „Sănătatea înseamnă o marjă de toleranță a infidelităților mediului... A fi sănătos, înseamnă a putea cădea bolnav și a te însănătoși, este un lux biologic” (pp. 121—122).

⁴⁸ A. MALRAUX, *L'espoir*, Paris, Gallimard, p. 35.

⁴⁹ *Mon cœur mis à nu*, în *Journaux intimes*. Paris, Mercure de France, 1938, p. 88.

aspecte: *tehnicitatea*, care implică luciditate și măiestrie (și să nu ne sfiim să speculăm asupra celor două nuanțe, etice și estetice, ale cuvintului) și *afectivitatea* (care implică pasiune pentru muncă și teme imaginative) dacă sînt la fel de importante pentru cel ce va voi să sesizeze exhaustiv, într-o singură siluetă, personalitatea pictorului creator, nu vor fi însă la fel de prețioase pentru un analist. Tehnicitatea este cea care constituie diferența specifică a pictorului ca atare, și nicidecum afectivitatea, și nici imaginația.

„Entuziasmul nu este o stare sufletească a scriitorului“ nota Paul Valéry, meditando asupra lui Leonardo da Vinci⁴⁹, și ținea mult la ideea că nu imaginația este aceea care creează, ci intelectul, singura facultate de a judeca, deci de a alege. Este aici nu atît o atitudine preconcepțată de filozofie intelectualistă, cît o observație psihologică profundă, perfect aplicabilă pictorilor, căci implică munca creatorului, a *realizatorului*. Acesta, chiar în compozițiile cele mai fantastice, este întotdeauna lucid în privința manipulării ingredientelor și a stăpînirii elementelor plastice constitutive ale stilului său. Ceea ce o deosebește pe Séraphine din Senlis de bolnavii mai mult sau mai puțin grav care abordează artele plastice, n-are nimic de-a face cu conținutul obsesiv al tablourilor ei. Și exemplul este potrivit tocmai pentru că Séraphine bolnavă ar putea trece drept îmbogățită prin boala ei. Desigur, pasiunea cu care picta conferea imaginilor o intensitate frapantă, însă *ținuta* acestor buchete compuse (de unde și efectul *produs*) se datorează atît unei tehnici destul de repede pusă la punct (pictază în straturi pe fonduri preparate), cît și încărcăturii de memorie afectivă ce impune schemele ordinei și ale aranjamentului estetic,

⁴⁹ *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, în *Variété*, Paris, Gallimard, ed. a 67-a, 1924, p. 170.

acolo unde ar fi putut domni dezordinea oniricului pur. Séraphine alege. Compune. Și finalmente, ceea ce exprimă este mult mai mult decît un traumatism infantil, este bucuria de a compune.

De unde rezultă că pictura înseamnă desprindere din impulsurile și automatismele imaginarului și totodată desprindere din rutina vederii. Ea poate face din imaginar sursa unui conținut-imagie, așa cum va face din istorie, din religie și din moravuri. Insolitul visului poate să-l atragă pe pictor în aceeași măsură cu banalul realității în stare de veghe. Și pictura va lua asupra sa *subiectele, motivele, viziunile* pictorului, dînd o structură picturală modului lor de apariție, chiar dacă prin caracterul lor impresionant îl fac pe spectator să uite că pictorul este cel ce i le propune și nicidecum fotografii ori cineastul, chiar dacă acest spectator este impresionat de erorile războiului, în loc să fie impresionat de calitatea picturii. S-ar putea obiecta că, aflat pe culmea experienței sale estetice, el ar trebui să fie impresionat de întîlnirea dintre plastica pictorului și măreția subiectului. E posibil. Dar nu există o pictură specială pentru un anumit subiect. Dacă vrem să subliniem în ce constă specificul faptului pictural, trebuie să constatăm în primul rînd că pictura îi pune laolaltă pe Courbet și pe Salvador Dali, dar că distinge un peisaj de Mantegna de un peisaj de Monet. Aceasta nu este o pledoarie. Este o constatare de fapt. Am spus că orice pictură este pictură *de*. Tocmai din acest motiv, nu este nevoie să i se furnizeze un conținut iconic sau ideologic. Pictura știe să-și găsească singură conținutul de multe ori în pofida subiectului tratat, în dauna și împotriva lui, după cum am arătat deja. În raporturile sale cu „subiectul“, pictorul nu are decît drepturi și nici o îndatorire, nici pentru și nici contra. Subiectul nu importă din punct de vedere pictural. Cu excepția pictorilor care, în momentul cînd încep să lu-

creze, simt nevoia unei emoții, fie în fața unei femei frumoase sau a unei bățalii frumoase (sîngeroasă) — ori, precum Soutine, în fața unei frumoase hălci de carne —, pentru a putea integra în schemele plastice ale tabloului lor un conținut emoțional încărcat totuși de memorie. Pe scurt, pictura, mai bine spus, calitatea plastică, nu este un mijloc supus cu pasivitate executării unui subiect. În calitate de materie stăpînită în vederea unui țel superior, pictura înseamnă creație expresivă, tot atît de sensibilă la nuanțele unui sentiment, în cazul marilor maeștri, pe cît poate fi, *la rîndul ei*, de emoționantă imageria. Deci, trebuie să căutăm imaginarul pictural propriu-zis, dincolo de imagerie și de subiectele tratate.

5. IMAGINARUL PICTURAL

Într-adevăr, dacă am înțelege prin imaginar doar funcția de a face să apară niște imagini onirice oferind picturii un soi de iconografie, la fel ca realitatea percepută, sau o credință religioasă, sau o imagerie istorică, o parte esențială a imaginației plastice ne-ar scăpa. E de relevat în treacăt că ideea de natură nu se pune pentru un pictor (oricare ar fi caracterul construit al reprezentărilor furnizate de percepție), decît în opoziție cu tot ce este integrabil în funcțiunile imaginarii: *inventatul*. Dar „natura” percepută și imaginea inventată sînt egale, în fața actului creator al pictorului: larvare, inconsistente ca formă, ele așteaptă afară bunul plac al artistului, care va crea, pornind de la ele, niște forme originale. Există aici o mișcare inversă aceleia, bine cunoscută, a pictorilor clasici, a căror imaginație *figurativă* era stimulată de forme *inconsistente* apărute brusc în fața ochilor lor. „Scorojeala vechilor ziduri” inspiră mulți pictori contemporani, care adesea nu fac decît să imite aspectul lor haotic. Dar deja, după cum spune

Vasari⁵⁰, Piero di Cosimo vedea acolo niște cetăți fantastice, deja Leonardo, se știe, o găsea stimulatoare pentru spiritul creator⁵¹. Aici imaginarul pornește de la formă, și inventează subiectul sau obiectul pe care-l evocă (într-un fel ca în testele Rorschach)⁵². Imaginarul pictural propriu-zis, dimpotrivă, pornește de la forme și imagini, percepute ori visate, pentru a ajunge la forma picturală. Formele și imaginile sînt cele inventate, într-o materie fecundă și, în același timp, limitată.

Astfel imaginarul pictural nu are nimic de-a face cu imaginația literară sau poetică. Binecunoscutele analize ale lui G. Bachelard asupra „fenomenologiei imaginii născînde”⁵³ se mărginesc la raporturile dintre reverie și artele literare, și nu se referă decît foarte rar la exemple luate din plastică. Suprarealiștii au înțeles bine această specificitate a imaginarii pictural, atunci cînd îl preferau pe Seurat lui Odilon Redon și-l considerau pe Dali un deviaționist.

În plus, dacă ținem seama de faptul că unele arte, cum sînt muzica și arhitectura, trebuie să mizeze și ele pe forme expresive, ar fi de dorit să rezervăm termenul de imaginar *pictural* transformării creatoare și realizatoare a acestor forme (care se schițează neîncetat în noi), prin tehnica pictorului și materia picturii. După cum pe drept cuvînt a remarcat Focillon, materialele plasticianului *checamă* anu-

⁵⁰ *Vita di Piero di Cosimo*, in *Le vite dei piu eccellenti Pittori scultori e architetti*, di Giorgio VASARI, Firenze, Felice Le Monnier, 1851, 14 vol., Vol. VII, p. 114.

⁵¹ *Carnets*, trad. L. SERVICEN, Paris, Gallimard, 1942, 2 vol., vol. II, p. 207.

⁵² Sau în desenele lui Victor Hugo. „Hugo desinator, scrie FOCILLON, a fost un mare poet al formei”... „Nimic precis”... nu se distinge în desenele sale, „nimic altceva decît umoarea arțăgoasă și răutatea lucrurilor”. Cf. *Les dessins de Victor Hugo*, in *Technique et sentiment*, p. 61.

⁵³ *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957, Introducere, p. 3.

me forme (și invers) : „Forma, trecînd de la o materie dată la o altă materie, suferă niște metamorfoze“⁵⁴. Se poate spune că pictorul inventează și imaginează forme într-o *materie mentală*, ceea ce înseamnă deja pictură. Însă, de foarte multe ori, el nu știe ce va realiza : decide să pună un galben într-o anumită parte a tabloului fără să vadă *mental* acest galben. Imaginația lui nu este neapărat legată de *image*. Ea poate fi foarte activantă. Atunci pictorul nu inventează decît cu unealta în mînă, mentalul neintervenind decît pentru a conduce și a corecta mereu operația materială. Și Focillon subliniază, pe bună dreptate, că dacă unealta folosită este cărbunele, forma inventată va fi alta decît atunci cînd unealta este sanguina sau pensula. Înseamnă să sesizezi diferențiala specific picturală a invenției unei forme. Este de la sine înțeles (și de aceea mai puțin important să se insiste) că *viața* formei plastice datorează mult impulsurilor și mișcărilor sensibilității, fie că e vorba de o emoție prezentă sau de emoțiile în mod misterios schematizate de o memorie de pictor.

Se pare, așadar, că imaginarul nu se întregăște în forme și nu le insuflă viață, decît în urma unui travaliu îndelungat. Pictorul va face să se deplaseze centrul de interes al operei sale, de la imageria încărcată de teme literare și de obiecte figurate recognoscibile de orișicine, la forma care, treptat, va lua asupra sa expresivitatea. Și numai cu această condiție — chiar dacă a picta o femeie culcată înseamnă a trata tema fluidității liniare (Giornione, Tițian, Ingres) în care se exprimă o lume a seninătății, a repaosului și a blîndeții — această temă formală (făcută din linii, culori și tușe) va lua pe deplin asupra sa lumea imaginară (legată de atîta memorie), atunci cînd femeia dispăre din aparența pictată. Ne dăm

⁵⁴ *Vie des formes*, op. cit., p. 74.

seama că, izolarea imaginarului pictural va pune problema expresivității picturii numită nonfigurativă, sau abstractă. Izolarea imaginărilor formelor nu este rezultatul unor necesități de analiză : putem risca afirmația că această deplasare a picturii, în general, spre abstract, în secolul al XX-lea, corespunde unui progres al „purității picturale“.

Puritate ? Să acceptăm cuvîntul. Îl folosește, se știe, André Lhote, în legătură cu evoluția lui Matisse⁵⁵. Fără a fi un „abstract“, Matisse rămîne foarte rezervat pe planul imageriei, iar exemplul său este deosebit de potrivit pentru cel ce vrea să izoleze imaginarul specific pictural. Vorbind despre Matisse, a cărui revelație o avusese în 1905 și pe care-l admira mult, Dufy exclamă : „Este imaginația introdusă în desen și culoare“⁵⁶. Or, atunci cînd pornim de la *Camera mea la Ajaccio* (1889), pînă deplin impresionistă, și ajungem la *Rochie albastră într-un fotoliu ocru* (1937), trecînd prin *Natură moartă cu portocale* (1913), asistăm, observa Lhote, la eliminarea treptată a detaliilor inutile din imaginea tinzînd la epură („în sensul nobil al cuvîntului“) prin renunțările succesive ale maestrului, a cărui desăvîrșire se face „prin mortificație“. Să corespundă oare acest lucru unei sărăciri a expresiei ? Nicidecum. Dimpotrivă : mai puțin anecdotică, mai formală, pictura lui Matisse devine din ce în ce mai plină și mai expresivă la nivelul formelor. Formele sînt cele care, prin desenul lor, devin surprinzătoare și poartă în ele o întreagă lume. Această asceză plastică, și, în consecință, această preluare a invenției de către desen și culoare, ar fi putut ele merge pînă la excluderea figurării ? Întrebarea poate părea de prisos : Matisse fiind singurul stăpîn al artei sale, numai propria lui

⁵⁵ *Matisse et la pureté*, în *Peinture d'abord*, p. 74.

⁵⁶ Apud J. LASSAIGNE, *Dufy*, Genève-Paris, ed. Skira, 1954.

voință l-a menținut întotdeauna în cadrul figurativului. Totuși, se impun două constatări ce vor avea avantajul de a sesiza în treacăt în ce măsură ține fiecare tip de pictură de un fel de sistem.

1. *Abstracționistul*, care se abține de la orice aluzie figurativă flagrantă, se lipsește dintr-o dată de un domeniu imens și din punct de vedere vizual *pregnant* de veacuri : așadar, el trebuie să reziste pe planul bogăției imaginarii prin altceva decât prin imagerie. Este nevoit să introducă imaginarul, *viața*, insolitul, „poezia“ în pictură. Dar faptul nu-l constrânge să se situeze la un asemenea nivel de asceză plastică încât numai liniile (ca la Matisse) să se încarce cu expresivitate : toate cele patru elemente plastice ale picturii devin, în egală măsură, responsabile de expresivitatea operei și de forța ei onirică. Multe lucrări abstracte, de la *Udine* a lui Picabia (Musée d'art moderne), una dintre primele pânze „nonobiectuale“, și pînă la pânzele nonfigurative ale lui Goetz sau Atlan, nu au nimic comun cu „puritatea“ lui Matisse. Îi vedem deci pe pictori făcînd uz de toate mijloacele și folosind atît linia, cît și valorile, împăstările ori culoarea.

2. Unui pictor care rămîne figurativ, dar care vrea totuși să scape de anecdotica figurativității sau de tot ceea ce a mai rămas nespecific în ea (putînd fi comun și celorlalte arte), ce cale îi va fi deschisă pentru a afirma că pictura înseamnă întîi de toate forme pictate, dacă nu calea ascezei plastice a însăși acestor forme ? Pată de culoare, desen subtil, linii de contur care subliniază forma etc., oricare ar fi elementul favorizat prin renunțare la celelalte, această puritate se străduiește să concentreze asupra lui puterea expresivă și să atragă toată atenția privitorului asupra a altceva decât asupra femeii așezate în fotoliu ori asupra fructelor din compotieră. Este un fel puritate defensivă.

Linia figurativă este încărcată de imaginație atunci cînd conturul pe care ar trebui să-l figureze se sustrage imitației fidele, impunînd obiectului figurat niște *deformări*, mai mult sau mai puțin libere și îndrăznețe. Aceste deformări, uneori mai mult gestuale decât optice, manifestă, fără nici o referire la obiect, o dezinvoltură sau o emoție, sau o ușurință, sau o insistență etc., care nu împieteză asupra invenției formelor. Atunci cînd nu există figurare, deformarea devine imposibil de sesizat deoarece îi lipsește referința la o imagine „adevărată“ cu care privitorul să poată compara imaginea pictată. În pictura figurativă, imaginarul plastic este un imaginar *prin comparație* (în care evocarea realistă pune în valoare prin contrast). În pictura nonfigurativă (în care evocarea realistă nu se poate agăța de nimic), imaginarul este *intra-pictural* sau *formal*. Să însemne oare că n-ar fi posibilă nici un fel de evocare a unei lumi exterioare picturii ? Ceea ce am spus despre formă precum și faptul că ea nu este niciodată lipsită de un conținut implicit, ne face să credem că pictura zisă abstractă nu pierde niciodată complet contactul cu o lume cu care se compară. De fapt orice expresivitate picturală apare nu atît prin comparația formelor cu niște „realități“, cît prin *comparația* mai mult sau mai puțin depărtată, a formelor între ele.

6. DESPRE ARTA ZISĂ ABSTRACTĂ

Este o temă predilectă a lui Gischia și a lui Bazaine, care sînt figurativi și se consideră mai abstracți decât mulți „abstracționiști“ : abstracționismul pictural nu este pe același plan cu nonfigurativul. „Kandinsky este mult mai puțin abstract decât Bruegel, Vermeer sau Van Eyck : acesta din urmă ar putea foarte bine reprezenta punctul culminant al abstracțiunii

din întreaga istorie a picturii.⁵⁷ Și nu e vorba aici de niște simple paradoxuri. S-ar părea că Bazaine înțelege prin abstracționism, în cel mai limpede sens, o rigoare compozițională ce poate fi dusă până la limita extremă și — vom adăuga noi — cu atât mai matematic rigidă, cu cât este îngropată sub asemănarea figurativă, și camuflată parcă de ea. Valoarea ei rezidă în aceea că e precisă și totodată secretă. Înțelegem atunci de ce, pentru Bazaine, cei mai abstracți sînt tocmai figurativii. Pentru el, a recunoaște un cal într-un tablou de Ucello, înseamnă a face să se întilnească omul cu omul (obiectul creat de percepție și memorie cu obiectul creat pictural), și asta într-un „soc estetic” ce te face să-ți „pierzi echilibrul”. Recunoaștere și comparație a două construcții mentale, desigur, și acest comparatism al imaginilor ar însemna pentru Bazaine esențialul. „În fața unei pinze figurative, scrie el în notă⁵⁸, ochiul este purtat, dirijat de obiectele pe care le percepe și își urmează cursa lui abstractă de-a lungul unor drumuri ce îi sînt trasate fără nici un echivoc. Traseul acestei curse reprezintă însăși invenția ritmică a operei. În fața unei pinze de la început abstracte și care nu mai e acționată dinăuntru de un ritm sensibil, ochiul șovăie, orice lectură devine valabilă și, lenea adăugîndu-se, figurarea cea mai absurdă apare dintr-o dată, cu evidența unei cărți poștale.” Ceea ce este interesant în acest text, lăsînd deoparte această săgeată polemică, este rolul atribuit acelei „invenții ritmice a operei”, care ar constitui suportul contemporanității și al inteliecției tabloului. De ce ar lipsi acest „ritm sensibil” dintr-o pînză nonfigurativă? Cine nu-și dă seama, dimpotrivă, că tocmai izolarea acestui element, excluzîndu-se orice alt bagaj figurativ suplimentar, poate

⁵⁷ *Notes sur la peinture d'aujourd'hui* (Paris, Floury, 1948), ed. a 2-a adăugită, éd. du Seuil, 1953. p. 57.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 109, nota 10.

caracteriza nonfigurativul abstract? Acest „ritm” poate foarte bine imprima o mișcare în interiorul unei pinze nonfigurative. Se poate obiecta că nu știm de unde să începem lectura și că nu mai avem firul Ariadnei pentru a nu ne rătăci. „Foarte bine, ar trebui să răspundă abstracționistii, acest text ne face plăcere: pictura «fără cîrjă figurativă» este mai liberă, mai greu de citit, însă citirea ei se învață la fel ca a oricărei alteia...” Și totuși această lectură nu este atât de diferită, pe cît s-ar crede atunci cînd treci de la un Vermeer la un Delaunay sau la un Wols: firul conducător nu este oare asigurat, de ambele părți, de raporturile plastice dintre linii, dintre cald și rece, dintre luminos și întunecat, dintre împătări și zmeuri, toate fiind constituate ale *formelor pictate*; și, de bună seamă, nu a fost nevoie să se aștepte „abstracționistii” secolului al XX-lea pentru a ști că purtau în ele o expresivitate și chiar o rigoare posibilă, despre care „abstracționistii-riguroși” totuși ne-au adus aminte că reprezentau esențialul. Citim oare un Giorgione trecînd de la coș la struguri, și de la struguri la măr sau la frunza de viță (ca să reluăm exemplul deja citat)? Citim oare un nud de Tițian începînd cu capul și sfîrșind cu picioarele? Ceea ce citim, în momentul cînd citim pictura în sine, este lumina, care pornește de la marginea coșului, ajunge la jumătatea unui fruct, trecînd apoi în fundal — și atunci lumina (clarul) este firul conducător —, ori citim linia care separă alburile (albul trupului și al lenjeriei) de umbra decorului: și atunci arabescul și nu femeia, conduce privirea.

Așa fiind, liniile, valorile, culorile, pasta exprimă, după cum am spus întotdeauna, *altceva*. În cazul picturii zisă abstractă, *acest altceva* trebuie să scape de denumirea facilă oferită de subiectele cu care sîntem obișnuiți sau de obiectele pe care le recunoaștem, și care sînt etichetate în mod curent de limbajul vorbit.

Aici e deosebirea. Ne ferim de simbolismul obiectului ca atare. Dar de expresivitate nu scăpăm.

Unii comentatori par totuși să se fi înșelat asupra acestui lucru. Ca și cum singura legătură a picturii cu o reprezentare exterioară ei ar fi neapărat imitația figurativă, și atunci când ea dispăre, se proclamă că orice legătură este ruptă. Înainte de a dezbate această chestiune vom face două observații preliminare :

1. Nonfigurativul nu este întotdeauna rezultatul unei mișcări ascetice spre o puritate implicând dispariția formelor asemănătoare, cum a fost, de pildă, cazul lui Mondrian. Pictura nonfigurativă a pornit autonom, foarte devreme în istoria plasticii, a avut momentele ei de glorie, perioadele ei de vîrf. Ce importanță are faptul că, în neolitic, este strîns legată de tehnicile decorației, mai ales de olărie, și că de-a lungul istoriei ei păstrează o anumită înrudire cu toate tehnicile de decorație ? Acest lucru nu-i poate răpi dreptul de cetate în fruntariile picturii. Dealtminteri și figurativul a fost adeseori, și rămîne încă uneori, decorativ.

2. Am putut observa, de mai multe ori pînă acum, că există un nonfigurativ contrar spiritului riguros al calculatorilor, figurativi sau nu. O ramură a nonfigurativului reia impresiionismul, și va împinge pînă la un tașism „informal” imperativele lui de spontaneitate. Faptul de a fi menționat în trecut că și la cei mai dezlănțuiți pictori există o parte de supraveghere și de alegere nu înseamnă totuși că în cadrul picturii nonfigurative nu întîlnim căi diverse și școli opuse. S-ar putea oare vorbi, în bloc, de Mondrian și de Pollock ? Ar însemna să ajungem la confuzii grave. Ceea ce totuși par a avea aceștia în comun este, dacă dăm crezare unor comentatori, tocmai faptul că nici unul nici altul nu vor să copieze și nici măcar să sugereze ceva prin tabloul lor.

O pată este o pată și nu copia unei pete. Același lucru în cazul unui unghi drept.

Fără a voi, așadar, să facem din Mondrian singurul reprezentant al abstracționismului autentic al veacului al XX-lea, să examinăm, în legătură cu el, această interpretare a picturii abstracte. „Atunci cînd inserează o formă într-una din compozițiile sale, scrie E. Gilson, pictorul nu produce ființa naturală corespunzătoare ; el nu vorbește ca și cum ar vrea să spună : acesta e un cal, acesta e un om ; el se folosește de forma în chestiune ca de un element plastic într-un scop propriu artei lui.”⁵⁹ Ceea ce este exact : pictorul nu este Dumnezeuul *creator ex nihilo*, nici pur și simplu un pictograf, iar arta lui are o finalitate proprie. Și autorul adaugă : „Pentru a atinge această finalitate, pictorul trebuie, așadar, să disocieze pe cît posibil forma ca element plastic de aceeași formă ca semn pictat al formei reale corespunzătoare”. O atare disociere este, efectiv, condiția necesară a actului pictural : ea nu este numai ideală ori mentală, ea este *înfăptuită* tehnic în *transpunere*. Dar ce este această formă „reală” ? Este ori forma *concepută*, ori forma *percepută* vizual. Să ne oprim la aceasta din urmă. Ceea ce trebuie să disociem atunci este semnificantul pictat care, pe de o parte, trimite la semnificatul perceptiv și, pe de altă parte, același semnificant pictat care trimite la semnificatul plastic. Forma picturală figurativă este un *dublu-semnificant*. Această dualitate va provoca oare eșecul efortului de puritate în etapa sa ultimă de smulgere din orice fel de semnificație în privința percepției imitate ? Putem oare rupe prima legătură (figurativă) și aduce la unicitate această dublă semnificare a unei forme figurative ? Imposibil : recunoaștem întotdeauna obiectul imitat. Trebuie, așadar, și e suficient, ca forma să înceteze de a mai fi figurativă și de a tri-

mite la un obiect-lucru. Ovalul pictat nu mai trimite la un oval obiect.

Dar atunci forma aceasta să nu trimită la nimic altceva decât la ea însăși? Aici e punctul esențial al dezbaterii. Ni se răspunde: da — dovadă linia dreaptă. În natură nu există linie dreaptă: „ea este deci singurul semn plastic de care putem fi siguri că nu va semnifica altceva decât pe sine. Nu numai că dreapta și unghiul nu reprezintă nimic, dar ele împiedică apariția oricărei reprezentări în imaginația spectatorului. De data aceasta, adaugă E. Gilson, forma pictată și-a găsit efectiv în ea însăși propria sa semnificație“. În calitatea sa de formă semnificantă, dreapta pictată nu trimite, așadar, la o altă reprezentare decât a ei însăși, trimițând totuși la un semnat. Dar acest semnat este în mod necesar în afara ei, distinct de ea, căci altfel semnificantul ar cădea în non-sens. Un semnificant nu poate, chiar dacă este creat în mod gratuit și parcă în joacă, să rămână mult timp fără un *conținut expresiv*. Am notat acest lucru în legătură cu pictura ca limbaj: calitatea plastică a picturii vine să dea chiar ea un conținut unor forme prea noi. Unghiurile drepte, pentru cine le-a văzut în muzeu, au devenit *niște Mondriani*.

Dar această remarcă nu este suficientă. Parcă ni s-ar spune că abstracția nu exprimă altceva decât pe sine. Ideea nu este a unui pictor. Dacă Delacroix a putut scrie, în legătură cu arhitectura: „Însăși linia dreaptă e inventată de ea, căci nu se află nicăieri în natură...“⁶⁰, ceea ce nu implică faptul că ar fi inexpressivă, n-am găsit nicăieri la Mondrian vreo urmă a acestei claustrării semantice a dreptei asupra ei însăși. „Echilibrul constant, scrie el, este atins prin raportul de opoziție și exprimat prin linia dreaptă (limită a mijloacelor plastice) în opoziția sa principală (dreptun-

⁶⁰ *Journal* (20 sept. 1852) ed. cit., t. II, pp. 121-122. 328 329

ghiulară)⁶¹. În texte anterioare, Mondrian cădea în idei simboliste unde verticala era masculină și orizontala feminină⁶². Mondrian n-a închis niciodată semnificația picturii neoplastice asupra ei însăși. „Aprofundînd-o, spune el, întreaga viață modernă se poate reflecta cu puritate în tablou.“⁶³ Viața modernă. Căci pentru pictor nu există natură în afara totalității prezente a lumii în care trăiește, fie că extrage din ea vaste și vagi teme de inspirație formală, fie că se dedică reprezentării vreunui detaliu reic. Apoi arta de a vedea, am insistat deja asupra acestui lucru, este ea însăși creatoare. Se poate obiecta că nu există linie dreaptă în natură. Dar nu există nici madone dacă nu vreau să le văd. Dar dacă vreau să le văd, găsesc mii și mii, atît linii drepte, cît și madone. Omul a inventat firul cu plumb. Dar în cea mai neîntinată natură, există fire cu plumb, după cum putem găsi capse, ventuze, parașute și radaruri. Păianjenul la capătul firului său, de plidă. Dar raza luminoasă filtrată printr-un ecran? Sîntem liberi să vedem orizontul marin ca o dreaptă sau ca o curbă, însă față de cineva care ar vrea să susțină că natura urăște linia dreaptă am avea cele mai bune argumente pentru a afirma că urăște linia curbă. L. Degand, fără a pretinde că nu există oval în natură, încearcă să izoleze ovalul pictat în sinele lui pictural. Nu există în natură nici mai multe și nici mai puține linii drepte decât curbe. Și antinaturalismul se întemeiază pe o noțiune destul de vagă, nu numai despre natură, dar și despre spirit. Dreptele, curbele,

⁶¹ *Principes généraux du néo-plasticisme* (1926) publicat de Michel SEUPHOR, *Mondrian, sa vie, son œuvre*, p. 164.

⁶² Cf. *Carnetul de note din 1914*, *Ibid.*, p. 117. Această simbolistică nu e încă părăsită în 1926.

⁶³ *La nouvelle plastique dans la peinture*, articol din primul număr al revistei *De Stijl* (idei directe pentru suita sa de articole) reproduc *Ibid.*, p. 142 și în *Dictionnaire de la peinture abstraite*, de M. SEUPHOR, Paris, Hazan, 1957, p. 101.

le facem noi, stăpînind forfota de elemente constitutive ale percepției noastre creatoare de forme... — Și ca să terminăm cu linia dreaptă: faptul de a o defini ca fiind cel mai scurt drum de la un punct la altul, nu înseamnă oare a admite în ea prezența tainică a unei întregi experiențe motorii? Și pictorul știe bine că orice linie este un *drum* pe care-l parcurgi. Aceasta este una din neprețuitele comori ale liniei „pure“. Nonfigurativul este impregnat de cunoștințele noastre despre lume.

Și ca ultimă dovadă aducem imposibilitatea în care sîntem de a restrînge exclusiv la dimensiunea planului imaginea plată ce ne-o oferă, printre alții, Mondrian. Se știe că L. Degand făcea din refuzul de a sparge o suprafață unul dintre criteriile picturii *abstracte*: „Prin definiție, pictura abstractă este «plată»“, scria el⁶⁴. Această dogmă se sprijină pe următorul raționament: „Or, spațiul real este o noțiune care nu se formează în noi decît după ce avem anumite cunoștințe despre lumea exterioară. Deci, nu există spațiu sugerat decît în reprezentările lumii exterioare; iar pictura figurativă, sau pictura care reprezintă lumea exterioară, este, în consecință, singura care ar putea sugera spațiul“⁶⁵. Ca și cum pictorul, abstract ori figurativ, ar fi complet stăpîn pe ceea ce sugerează! Pictura linsă a lui Mondrian, Herbin, Dewasne, aspiră (în măsura în care corespunde preceptelor lui L. Degand) să realizeze o suprafață fără adîncituri și relieuri. Există incontestabil în această căutare un fel de devoțiune față de forma și de textura suportului. Și de ce nu? Fiecare este stăpîn să-și aleagă vocabularul plastic. Însă această devoțiune e fără de speranță: îndată ce pictorul trasează o linie, de îndată ce așterne un ton pe pînză, se ivește o aparență pictată, tră-

⁶⁴ *Langage et signification* ... p. 100.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 60.

gînd după sine o oarecare spațialitate. Suprafața plană a suportului nu îngrădește nicio dată aparența pictată. Mai întîi, a vedea un plan (un *albastru* al lui Yves Klein) la doi metri depărtare, înseamnă deja să obligi ochiul la o acomodare, ajustată prin tatonări în care imaginea vizuală oscilează de la prea aproape la prea departe, și asta între niște limite de cele mai multe ori „imperceptibile“. Cu atît mai mult, atunci cînd tabloul prezintă forme colorate a căror intensitate, luminanță, suprafață, contururi produc un joc care nu este niciodată pur translativ (în plan), ci deopotrivă translativ (mă plimb pe planul tabloului) și *prospectiv* (găsesc niște *departe* și niște *aproape*, pătrund în alb, negrul, „trece în față“, roșul și galbenul nu apar decît anevoie în planul albastrului). Pe scurt — dealtfel am evocat această chestiune în legătură cu figurarea spațiului — există o *grosime aparentă* a planului, care, din punct de vedere morfologic, nu are grosime. Și pictorul o știe prea bine: în cursul lucrului *ajustează* valorile, *echilibrează* tonurile pentru ca totul să „reîntre în plan“ știind — Rezvani a subliniat faptul, Atlan, de asemenea — că a nega în mod intenționat profunzimea (a renunța la perspectivă, lineară sau nu, ca element expresiv) nu înseamnă excluderea unei *profunzimi relative* a planului însuși, un fel de profunzime plană și, ca să folosim limbajul lui Lobacevski, am putea spune că există în plan o infinitate de planuri. O problemă tehnică, specific picturală și de cel mai mare interes, se referă la limitele de grosime plană pe care nu trebuie să le depășească imaginea pictată dacă dorim să evităm să „spargem zidul“ prin reprezentarea unei perspective.

În concluzie, refuzînd (din punct de vedere etic și estetic, în același timp) prestigiile iluzioniste, această pictură „abstractă“ vrea să facă simțită aparența suportului ca atare (fundament al autenticității sau al specificității

picturale), printre elementele pictate a căror spațialitate calitativă nu o poate nega. Vom merge chiar pînă la a spune că pentru pictura abstractă există *cinci* elemente ale plasticii picturale: în afară de linii, valori, culori și pastă mai este planul suportului. E de la sine înțeles, totuși, că unele picturi figurative au aceeași însușire. Desigur că sînt cele pentru care Bazaine revendica epitetul de *abstracte*.

Astfel, credem a fi arătat că nu există pur și simplu, pe de o parte, o pictură abstractă, și de cealaltă, o pictură figurativă, ci o serie mult mai complexă de sisteme de expresie picturală: în unele dintre aceste sisteme este căutată sau tolerată recunoașterea obiectelor percepute, în altele este exclusă sau absentă. Aceste două modalități (care pot coexista la un pictor fără ca stilul lui să fie dublu) integrează, și una și alta, toate sistemele stilistice de care am vorbit în legătură cu combinatorica elementelor plastice fundamentale. În plus, cea mai bogată (și realistă dintre figurări este și ea stilizată (afară de cazul cînd iese din domeniul picturii), după cum cea mai riguroasă plată și uscată imagine geometrică (cu excepția celei care iese din pictural) este totuși încărcată de sugestii. Și de o parte și de alta, important este să te exprimi prin pictură, adică prin „viața formelor” pictate.

7. DESPRE LOCUL TEORIILOR PLASTICE

Discuțiile dintre pictori pot fi foarte aprinse cînd e vorba de probleme cum sînt cele ale abstracționismului și ale figurativului. Pictorului îi plac, în general, dezbaterile teoretice, dar se întîmplă foarte rar ca opera sa să fie determinată în mod direct de reflecții teoretice. Vom sfîrși examinarea diferitelor aspecte ce le ridică problema raporturilor dintre pictură și natură dînd locul cuvenit argumentației intelectuale care intră uneori în concepțiile pictu-

rii. Cu aceasta, părăsim orice teorii extrapicturale și toate filozofiile artei care totuși au influențat într-o oarecare măsură orientarea picturii, dar a căror analiză ar depăși limitele comentariului nostru.

Sînt destule teorii plastice propriu-zise care evită ambiția filozofică de a da o explicație globală despre artă și lume, și care pătrund adînc în problemele specifice ale picturii. Așa sînt, de pildă, expunerile relative la cele mai bune tehnici. Mai mult artizanale decît artistice, aceste expuneri destăinuie în ce fel izbuteau atelierele să stăpînească mijloacele de expresie ale epocii lor și, aflînd soluția unor anumite dificultăți, să pună la punct alte mijloace noi. *Schedula diversarum artium* a călugărului Theophilus, publicată de Lessing în veacul al XVIII-lea, datează din veacul al XII-lea: uleiul este menționat ca diluant, pentru obiecte mai ales, dar nu e însoțit de esențe sau emulsii care să facă materialul mai sîcativ. Cennino Cennini, în tratatul său *Libro dell'arte*⁶⁶, rămîne aproape de problemele tehnice. Trebuie să amintim că el a lucrat un timp cu Agnolo Gaddi (mort în 1396) care trece drept unul din întemeietorii atelierelor „industriale”: acesta, în pofida marelui său talent, se dedica mai mult îndrumării elevilor decît picturii sale, îndeletnicindu-se și cu diferite negoțuri. Sîntem îndreptățiți să credem că expunerile tehnice asupra picturii au fost mai întîii didactice. Cennini pare a fi fost printre primii care au recomandat tehnica glasiului de ulei pentru tablouri. Vreme îndelungată se va picta, chiar și în ulei, în stilul și tehnica culorilor de apă. Am amintit deja aceste aspecte care aparțin istoriei. Astăzi, studiile științifice asupra materialității picturale au luat amploare. Pictorii nu citesc, desigur, tratatele savante ale unor Laurie sau Ernst Berger, despre istoria materialului pictural, dar aceste lu-

⁶⁶ Sau *Tratat de pictură*.

crări, cât și cele ale lui Goulinat, Moreau-Vauthier ori Ziloty, încurajează, dacă n-ar fi decît prin vulgarizare, renașterea preocupărilor pentru meșteșug ce poate fi constatată actualmente. Studii, desigur, mai mult empirice decît teoretice, privind chimia și fizica tabloului, se dezvoltă continuu: folosirea luminii razante sau a razelor X, însoțite de atitudini prudente (de dată prea recentă, din nefericire, în istoria restaurării și conservării operelor), îi îngăduie Madelenei Hours-Miédan, șefă de laborator la Muzeul Luvru, să descopere aspecte operatorii propriu-zise, și nu numai materiale, ale travaliului pictural: retușări, repictări, împătări, jocuri de factură, rolul suportului etc.⁶⁷.

Dar „teoriile picturale” mai pot, sprijinindu-se pe tehnică, să prescrie funcția stilistică, a elementelor plastice (linii, culori, valori, pastă) și să ajungă la unele exigențe estetice prin ideea de lizibilitate, de echilibru, de proporție și de simetrie. Am amintit pe parcurs, în legătură cu fiecare problemă în parte, aceste doctrine. Se întîmplă foarte rar ca atitudinea creatoare a pictorilor, în ce privește concepțiile estetice, să fie pe aceeași treaptă cu edificarea sistemelor teoretice. Am notat deja întîrzierea lui Vasari față de „renascentiști” sau a lui Signac și a lui Geffroy în privința lui Monet. Ideile pictorilor despre stilul lor, despre „concepțiile” lor și despre problemele meșteșugului (cît și cele pe care le au despre artă, în general) rămîn adeseori la stadiul de *note asupra picturii*. Astfel sînt *Jurnalul* lui Klee, articolele lui Mondrian, scrisorile lui Cézanne, Gauguin și Van Gogh, *Caielele* lui Braque, *Carnetele* lui Corot, *Scrierile* lui Ingres, *Jurnalul* lui Delacroix, *Scrisorile* lui Poussin, *Carnetele* lui Leonardo. *Teoriile* și *Noile teorii* ale lui Maurice Denis sînt niște culegeri de arti-

⁶⁷ Cf. *À la découverte de la peinture par les méthodes physiques*, Paris, ed. Arts et Métiers graphiques, 1957.

cole, la fel și cartea lui Masson, ori multe dintre cărțile lui Lhote (*Peinture d'abord*). Amaury Duval culege cugetările lui Ingres, și Francisco de Hollanda pe ale lui Michelangelo. Pictorii nu sînt teoreticieni. Pe cît de mult le plac ideile atunci cînd discută, pe atît se fereșc de ele atunci cînd pictează: ei știu perfect, după cum spunea Monet, că „tablourile nu se fac cu doctrine”.

Teorii sistematice, ce se vor exhaustive, există totuși. Însă nu toate au amploarea stufoasă a scrierilor lui Leonardo, nici una nu este, în același timp, exhaustivă și concisă. Vasari este mai degrabă un cronicar, decît un doctrinar. Din *Jurnalul* lui Delacroix am putea desprinde un ansamblu coerent de precepte. Intr-un fel mai puțin amplu, Signac devine teoretician într-un studiu care merge *De la Delacroix la Neo-Impresionism*. Adeseori avem de-a face cu scurte tratate ce se apropie de manifestul de grup. Gleizes și Metzinger redactează dogma Cubismului, iar numărul scrierilor succinte, al articolelor din revistele de avangardă, al scrisorilor luînd poziții de ansamblu este tot atît de mare ca și numărul școlilor, clanurilor, tendințelor, grupărilor, ce înfloresc în veacul al XX-lea. De cele mai multe ori, cărțile scrise de artiști tratează una sau două probleme fundamentale, însă particulare și determinînd un mod nou de a concepe exprimarea spațiului sau a mișcării, rolul culorii etc. Într-o oarecare măsură didactice, aceste lucrări, prin interesul ce-l prezintă, depășesc, totuși, simplele tratate școlarești. Este cazul cu *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca, cu *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci, cu *Teoria figurii umane* a lui Rubens, cu volumul inedit al lui Derain, despre culoare, cu *Tratatele* lui André Lhote, mai ales cel privitor la peisaj, cu *Scrierile* lui Dubuffet. Aceste texte privesc mai mult stilistica decît tehnica și, prin caracterul lor prescriptiv, se deosebesc net de lu-

crările pur științifice ale matematicienilor, ale fizicienilor, istoricilor și sociologilor, care constituie treptat *știința artei*. În sfârșit, pictorii acceptă de multe ori ca poezii să vorbească în numele lor. Neavînd răbdare să scrie (nu e meseria lor), ei adoptă punctele de vedere ale scriitorilor pe care îi pasionează arta lor și care, datorită acestui fapt, acționează asupra mersului picturii. Este oare nevoie să mai amintim rolul direct al lui Baudelaire sau al lui Apollinaire? Malraux este citit de pictori. L.-P. Fargue, A. Salmon, Breton, Paulhan, Cassou au avut o influență asupra lor. J. Laforgue îi oferă lui Sérullaz, istoricul Impresionismului, o excelentă analiză a pozițiilor lui Monet și ale prietenilor săi⁶⁸. Poezii și scriitorii nu sînt singurii care găsesc formula potrivită pentru a fixa o concepție picturală. Unii ziaristi au susținut cu fermitate o doctrină sau alta în controversele iscate de novatori. Armand Sylvestre și Castagnary apără Impresionismul și se cunoaște importanța lui Duranty (*La nouvelle peinture*, 1876) sau a broșurii lui Duret, *Les peintres Impressionnistes* (1878). Doi ani după aceste teoretizări, „mișcarea” se transformă în „bisericuță”, și Impresionismul în procedeu. Era în sfârșit primit la Salon⁶⁹.

Înseamnă să afirmăm, o dată mai mult, că nu putem identifica teoria autentică (stabilită de istoric) a picturii fiecărei epoci, cu doctrinele teoretice elaborate de pictorii și scriitorii contemporani. Numai pictînd pictorul poate aduce ceva picturii și nicidecum legiferînd-o. Teoretizarea prea clară are de multe ori darul să încremenească în *formule* ceea ce pînă atunci era „*viu*”. Asta nu înseamnă că pictorului trebuie să-i fie frică să gîndească și să

⁶⁸ *Mélanges posthumes*, 1903, *Critique d'art* — *L'Impressionnisme*, apud M. SÉRULLAZ, în *Les peintres Impressionnistes*, Paris, Tisné, 1959, p. 12.

⁶⁹ L. VENTURI, *Les archives de l'Impressionnisme*, 2 vol., Paris, New York, Durand-Ruel, 1939, Introducere, t. I, pp. 44—56.

condamne folosirea inteligenței. A. Lhote constată că „fără inteligență, cele mai frumoase talente... nu stîrnesc decît praf”, adăugînd însă imediat că „simpla inteligență nu este neapărat inteligență picturală”. Ce este atunci „inteligența picturală”? Să fie oare pur și simplu, așa cum afirmă el, „echilibrul dintre elanul sufletului și ponderea științei”?⁷⁰. Este mult mai mult. Este o inteligență a ochiului și a mîinii.

Bătrînul Anaxagoras avea dreptate să spună că „omul este inteligent pentru că are o mîină”, ceea ce, desigur, nu face din inteligența plastică o facultate limitată la practică. Inteligența plastică înseamnă atitudine inventivă și realizatoare: ea constituie latura creatoare a acestei practici. Este libertatea ei. Ea este cea care permite proiectarea omului în opera creată de el, și care din acel moment, îl exprimă.

Astfel i se poate aplica pictorului ideea lui Marx precum că, slujit și format de mîna care muncește, „ochiul a devenit uman atunci cînd obiectul său a devenit un obiect social uman, venind de la om și destinat omului”⁷¹. Acest lucru nefiind cu adevărat posibil decît dacă „simțul achizitiv”, provenit din proprietatea privată, nu mai alienează simțurile „fizice și intelectuale” așa după cum sfîrșitul exploatarei muncii (reprezentată aici de constrîngerile, difuze ori nu, ale materialelor cît și ale prețului operelor) ar fi o dezalienare a mîinii. Este deci extrem de important ca atît ochiul cultivat, cît și mîna expertă să se libereze, chiar și parțial, de alienarea ce le-ar supune altor necesități decît acelea de a crea omul exprimîndu-l, de a crea „umanul-obiectual”, acest obiect prin care realitatea umană se recu-

⁷⁰ *Traité de la Figure*, p. 35.

⁷¹ *Oeuvres complètes de Karl Marx*, Paris, ed. Costes, 1937, t. VI, p. 30 *Economie politique et philosophie*, Manuscrit de 1844. *Appropriation de la réalité humaine*.

noaște ca rezultat al propriei sale munci. Iată deci acel *praxis* operator în libertatea sa creatoare : omul nu manifestă aici doar o parte (fie spirituală ori intuitivă, ori instinctivă, ori savantă, ori tehnicistă... etc.) din el însuși rene-gînd tot restul, fie numai vremelnic : el își manifestă totalitatea (chiar dacă, într-o anumite operă, el nu poate pretinde să exprime decît o parte a omenescului). Și inteligența ni se pare mai puțin o facultate putînd fi pusă între paranteze, decît o mișcare de integrare deschisă totalității factorilor operatori în procesul de creație. Marx adaugă, în acest text celebru, și aici voiam să ajungem : „Simțurile au devenit direct în practică niște teoreticieni. Ele se raportează la obiect, de dragul obiectului, însă obiectul este el însuși un raport *uman-obiectual* cu el însuși și cu omul, și vice-versa“. Astfel, teoria picturii unei epoci nu se află altundeva decît în operele acelei epoci atunci cînd, degajate de ceea ce alienează munca, ele exprimă și realizează *viziunea plastică* a acelei epoci. Operația picturală este o operație practică, însă a descrie această operație, oricare ar fi ea, (ca și pictorul care reflectează la problemele sale sau le simte numai ca probleme) ține de domeniul teoriei : important este ca teoria să rezulte din practică și ca ea să nu meargă prea departe în autonomia sistematică. Pentru că teoria trebuie să se poată aplica practicii din care s-a născut, fără să distrugă mlădițele fragile ale unui viitor imprevizibil. Adevăratul teoretician al Impresionismului nu era Geffroy, era ochiul lui Monet, acel faimos ochi.

Arta de a vedea este, așadar, condiția celui *praxis* pictural și consecința lui. Iar acest *praxis* pictural recunoscut ca o specie înlăuntrul unui ansamblu mai larg, în care se determină raporturile noastre cu natura, este specific actului creator plastic și totodată tributar tuturor celorlalte experiențe motorii, senzoriale, socio-culturale, care sînt cele ale situa-

ției de pictor. Așadar va trebui să încheiem studiul nostru printr-o reîntoarcere la pictor și prin examinarea diversităților practicii sale. Am analizat elementele operei picturale ca sistem stabilit, expresiv și mereu reînnoit. Cuvîntul operă va căpăta acum sensul de muncă și de operație producătoare. Asupra luptei artistului cu lucrarea-în-curs merită să ne oprim : ea reprezintă locul și însăși forma celui *praxis* pictural din care se nasc operele.

Partea a cincea

OPERA ȘI PICTORUL

1. PLĂCERE ȘI TRUDĂ

Unitatea persoanei în timpul lucrului este simțită de pictor, dar tocmai atunci ne putem îndoi dacă ea este vreodată reală: nu cumva este una dintr-acele valori căutate sau sperate, cu fiorul pe care ți-l dă amintirea? Această unitate s-ar ivi brusc doar în anumite „momente privilegiate”, a căror intensitate și plenitudine ar exclude cunoașterea detaliată și lucidă. Pictorul la lucru nu este niciodată pe deplin fericit, dacă prin asta înțelegem un fel de stare de beatitudine. Dar nu e nici deznădăduit. Cum s-ar mai putea el apuca și ține de lucru dacă necazurile zilnice, loviturile soartei și, mai ales, eșecul artistic, l-ar fi aruncat dincolo de un anumit prag al încrederii în sine și al pasiunii pentru artă? Chiar și cel mai zbuciumat pictor rămâne totuși înrobît pasiunii de a picta. Munca aceasta, care e mai întâi proiect, apoi efort, înainte de a fi operă, apare deci între două limite afective ce formează, ca să spunem așa, pragurile, inferior și superior, de mobilizare a energiei. Dincoace și dincolo de limitele acestui domeniu al voinței-de-a-picta, în pesimismul hipotonic sau în euforia amorfă, survine faimosul „la ce bun!” care este dușmanul, singurul adevărat dușman

al oricărei întreprinderi. Și cum să negăm că există un fel de unitate personală, atinsă, și de o parte și de alta, în acest „la ce bun?”. Totul se oprește, totul se colorează într-o tentă unică, cea a infernului sau cea a paradisului. Dimpotrivă, în acest spațiu dintre două extreme este munca, acțiunea, lupta, *viața*. Singura unitate posibilă a persoanei „vii” este o unitate în mișcare; așadar mereu sub semnul întrebării și mereu proiectată spre viitor sau, mai degrabă, sprijinită pe trecutul imediat (tușa care tocmai a fost așternută) pentru a păși spre viitorul iminent (tușa pe care ai ales să o așterni). Traectoria nu e nicidecum simplă. Elementele ce le antrenează sînt deja numeroase și totodată zguduite și răscolite prin punerea lor în mișcare. Imboldul imaginărilor mobilizează mîna și trezește ochiul. Un pretext (nevoia de o pată, un cuvînt asupra căruia meditezi, scorojeala vechilor ziduri, emoția în fața unei femei frumoase, clipa divină, comanda socială...) servește drept punct de sprijin și de justificare rațională. Deja pictorul e cuprins de un soi de febră.

Pinza este încă virgină. E pusă pe șevalet. Albul ei are ceva penibil. Sînt acolo împrejur atîtea elemente plastice — forme, contururi, culori, reflexe, goluri și volume, umbre și lumini care o izolează în nuditatea ei. Atîtea documente, tablouri anterioare, lucrări ale maeștrilor¹, piese de colecție uneori, și, adesea, crochiuri și schițe ce o privesc în mod mai mult sau mai puțin direct... Apoi lumina, în ziua aceea, ca și în celelalte zile, are ceva sin-

¹ În atelierul lui Pignon, de pildă: pinzele în curs de lucru sînt dispuse în semicerc (formate diverse, stadii diferite de execuție). Pe pereți, lucrări anterioare. În vecinătatea tuburilor și cutiilor cu pensule și culori, sînt prinse în ace reproduceri. Tintoretto, Matisse, Picasso etc. Acest colț, unde pictorul își pregătește culorile și unde se află carnetele sale de desen, este mai *intim* decît restul încăperii. Este colțul persoanei concentrate. De acolo va pleca acțiunea pe pinză.

gular. Fără să mai vorbim de influența unei anumite ore a zilei asupra eclerajului. Sau de zgomotele indiscrete ce vor trebui să fie uitate. Împotriva acestei forfote, intelectul încearcă, în primul rînd, să stabilească un soi de vid, care să răspundă albului pînzei virgine. El se retrage, se reculege într-un neant al imaginii care îl abstrage din prezentul sensibil, pentru ca să existe deplin, aș spune, vidul material al pînzei. Trăvialiul e iminent. Mulți pictori nu știu ce va ieși, refuză să știe prea mult. Ei au nevoie de acest sentiment de *tabula rasa*. Un poet a scris : „Dacă vrei să cunoașteți părerea mea, vă voi spune că poemele se fac oarecum în felul tunurilor. Iei o gaură și pui ceva jur-împrejur“². Tabloul este mai întîi un neant vizual (în gînd). Acest vid, închipuit împotriva presiunii exercitate de obiceiuri, de intenții, de amintiri, de comenzi, vizează să facă loc la ceva. Fie că ești un calculator prudent, pe pragul de a-și începe schițele, ori un „liric“ pe punctul de a se deda la spontaneități gestuale, se întîmplă același lucru : trăvialiul pictural începe prin acest refuz de a ști dinainte ce va fi. Se pare că aceasta e o condiție a creației : creatul, prin definiție, nu poate fi cunoscut dinainte. A prevedea înseamnă a trișa, sau a împiedica prostește adevărata sosire a operei. Nu înseamnă însă că pictorului i s-ar fi făcut deodată *un gol în cap*. Dimpotrivă. Dar ceea ce știe dinainte ține de un fel de etică a creației : principii care impun tocmai această deschidere și acest gol. Să nu te repeți, de pildă. Sau să reiei cu răbdare niște încercări neizbutite. Să avanseze frontul de opere făcute pe o cale anevoioasă, confuză, care, deși interesantă prin viitorul ei, pentru moment nu poate fi cunoscută decît printr-un trecut ambiguu, un trecut în care biiguie. Putem men-

² Paul CLAUDEL, *L'oiseau noir dans le soleil levant*, Paris, Gallimard, p. 212.

ționa aici că, la unii artiști, declanșarea bruscă a trăvialiului e precedată de un fel de gestație inconștientă, manifestată printr-o stare de neliniște și de iritabilitate. Repetarea acestor perioade de sterilitate — cînd „nu iese nimic“ —, înaintea fiecărei faze de poftă arzătoare de lucru și de eficacitate creatoare, ne poate face să credem că există între ele o legătură psihologică. Nu pretindem să lămurim acum această legătură obscură. Sterilitatea pre-creatoare nu este dealtfel exact vidul, întotdeauna trecător, și chiar iute ca fulgerul, de unde pictorul va porni. Ea este mai degrabă un fel de dificultate de a realiza atît vidul cit și primele eboșe ale unei opere ce se refuză. Se întîmplă de multe ori să crezi că „ai prins“ firul operei iminente. Opera este acolo. Viitoare, ea devine acum prezentă. Te apuci de lucru. Însă acest viitor întrevăzut se poate evapora, poate dispărea încă de la primele schițe, încă din momentul eboșei. Să nu fi fost oare decît un miraj ? Pictorul secătuit, obosit, are sentimentul unui *impas*. Se întoarce împotriva lui însuși. Cui altuia să-i aducă învinuire decît propriei sale neputințe. Uneltelor sale ? Le poate schimba. Materialului ? Dar acesta, ductil și de o suplețe agasantă — mai ales cînd e vorba de pictura în ulei — nu opune rezistență : el se oferă celor mai nesăbuite capricii ; nu de la el (dacă nu tocmai din lipsă de rezistență) vine dificultatea. Executantul, cel care lucrează, a cedat ; el este singurul responsabil. Nu e la înălțimea vidului ce s-a produs în el, și pe care-l acceptă pasiv, în loc să-l adîncească în mod voit în fața forței sale creatoare, în care nu mai crede.

Etienne Souriau a descris magistral *modul de existență al operei de făptuit*³. Opera, abia începută, exercită, prin inexistența ei materială, o tiranie asupra creatorului, pentru care,

³ Bulletin de la Société française de philosophie, 1956, nr. 1.

potențial, ea *este deja* acolo. Zi și noapte, pictorul se supune comandamentelor. Orice lucru privit, orice sentiment resimțit vor fi în funcție de *problema* încă deschisă: un interval de timp trăit de subiect va alimenta opera, îi va modifica direcția, o va condiționa. Căci dacă opera de făptuit instaurează, după cum spune E. Souriau, o „situație interogativă”^{*}, pictorul care trebuie să răspundă e obligat să găsească răspunsuri la ceea ce e trăit de el în mod actual. Din persoană responsabilă, el devine — am spune noi — persoană care *dă răspunsul*. Nici un răspuns nu este înscris în arhive, în muzee, nici o soluție nu poate fi găsită prin deducție din sistemul anterior al artelor. Opera îi pune artistului întrebări, evident, dar oare omul este cel ce va răspunde? Acesta nu va răspunde decât prin intermediul artistului care sălășluiește în el. Dubuffet pictează un nud, este iarnă, trebuie să aprindă focul în fiecare dimineată, și iată *Marele nud în cărbune*. Exemplele ar fi tot atât de numeroase ca și operele „vii”. O călătorie, o plecare în altă țară, o iubită, niște întâlniri, o boală, știu eu? — maturizarea tainică a omului care simte timpul scurgându-se — opera e întotdeauna întrebare, chemare, dar iată răspunsurile: s-a descoperit lumina sudului, a fost întâlnirea cu arta neagră, și iată *Les Aliscamps*, *Domnișoarele din Avignon*, Hendrickje Stoffels devine *Betsabee* și ducesa de Alba o *Maja desnuda*. Atelierul nu este despărțit de viață. Delacroix, într-o zi, dă peste o problemă de raporturi de ton, ezită, bijbiie, bate pasul pe loc. Se hotărăște în sfârșit să iasă din casă, se duce la Luvru, știind că va găsi acolo soluția acestei probleme tehnice. În drumul spre muzeu vede deodată, într-un detaliu de pe stradă, surprins *pe viu*, raportul în chestiune. Nu mai era nevoie să se ducă la Luvru. Vizitiul întoarce. Întreaga viață a pictorului devine hrană pen-

* În text: *situation questionnante* (N.tr.).

tru lucrarea în curs a celui care trăiește pătimaș gestația ei. Îi oferă totul. Pindește cu atenție fiecare lucru, pentru a da mai bine. A trăi această creație este pentru el a trăi în renunțare în fața operei. Ea îl face să-și piardă somnul. Îl zvîrle din pat și-l trimite la lucru⁴. Ușa rămîne închisă chiar și pentru prieteni. Iubita trebuie să se facă uitată. Există aici o adevărată „exploatare a omului de către operă”, un „parazitism al operei în raport cu omul”. Pe scurt, după cum scrie E. Souriau „opera devine un monstru ce trebuie hrănit”. Faptul că acest monstru se hrănește dintr-un întreg trecut condensat în memorie și mai cu seamă din văzutul involuntar care a impregnat acest trecut, nu-l împiedică să-și exercite voracitatea asupra prezentului. Atenția artistului se ascute și se polarizează asupra tot ceea ce poate avea o legătură chiar și depărtată cu opera. Fie că are sau nu cu sine un carnet de crochiuri, pictorul *revede* într-o nouă lumină, în lumina operei începute, ceea ce știa deja sau nu se gândise să vadă mai temeinic. Pentru că efectiv artistul nu este pe deplin el însuși decât în acele momente cînd poartă povara operei de înfăptuit, care îl sîcîie fără să-i lase vreme să se bucure estetic de lucruri, obligîndu-l mai degrabă să le sucească și să le lucreze, spre a le surprinde în sfîrșit din unghiul plastic din care vor deveni hrana acestei opere. Dintr-un astfel de examen atent provin *studiile*. Este o adevărată prospecție a naturii „vizibile”, în zonele ei liminare, un efort de a depăși deja-văzutul pentru a ajunge la bogăția lui potențială, la noile lui *învățămintele*. Studiile cele mai bune nu se fac în vederea antrenării unei mîini disponibile, în vederea obținerii unui automatism bun de utilizat la nevoie, sau niște desene făcute întîmplător pe unde l-au

⁴ Hélène PARMELIN, în *Le Diplodocus*, Paris, Julliard, 1955, a notat nenumărate detalii în legătură cu pasiunea pictorului.

purtat pașii, pentru a fi strinse în albume din ce în ce mai voluminoase. Ele sînt orientate de tirania operei. Sînt făcute pentru ea. Opera este ca o ipoteză obscură care ar dirija această căutare. *Studiile* pictorului se deosebesc de celelalte desene sau schițe, prin caracterul lor mai deliberat de experiențe în care se hotărâște soarta operei, încă ipotetică. Departe de a fi doar o simplă fixare a unei naturi care ar putea sugera opera, ele sînt făcute pentru ca natura să se supună operei și să-i răspundă, fără a se falsifica totuși prin această supunere. Important este să se dea operei o hrană care să i se potrivească, asimilabilă, ba mai mult, fortifiantă, deci o „hrană adevărată” care să fie încărcată de adevăr. *Femeia plîngînd* nu este făcută de Picasso decît în urma întrebărilor ce i le pune ansamblul structural *Guer-nica*. Așadar, dacă totul este, de drept, hrană pentru operă, prin obsesia ce o creează, această operă-dragon lasă multe firimituri să cadă, și pictorul strică hirtie. Dar tirania operei nu este nici lacomă și nici comprehensivă. Tabloul nu înghite orice. Nu-și însușește nimic, fără o pregătire interpretativă, ceea ce nu înseamnă bucătărie (în cazul cînd acest cuvînt rămîne peiorativ în jargonul pictorilor), ci alchimia unor elemente care prin amestecul lor vor da, sau nu vor da, un produs ce i-ar fi de folos. Atunci se variază dozajul. Se adaugă, se suprimă, se deplasează. Se modifică gama culorilor, spre strălucitor sau spre stins. Se modifică formatele, ca la Vasarely. Gradul de schematizare a obiectelor (de la figurativul accentuat pînă la silueta aluzivă, zisă abstractă. Tocmai aici trebuie să se facă dovadă de suplețe, de imaginație, de inițiativă. Ar fi prea ușor să disimulezi problema (în loc să o rezolvi) prin formule gata făcute, paspartuuri și teorii. Opera în curs este cea care va hotărî. Ea este aceea care pronunță verdictul de asimilare. Însă, avînd în vedere faptul că opera rămîne încă deschisă altor opere posibile și că

nu are nimic *real* atîta vreme cît nu e făcută, trebuie să convenim că, în ciuda caracterului ei tiranic, *se lasă minuită*. Dacă pictorul îi impune un element pe care ar fi fost mai bine să-l sacrifice, cum ar putea ea, abia eboșată, să se apere? Este dependentă de pictor. Acceptă totul de la el. Nu are altă voință decît a lui. Și tocmai de aceea pictorul, fundamental responsabil, încearcă să alieneze opera în curs și să-i confere o ființă⁵ potențială și imperativă, căreia ar fi suficient (printr-un fel de demisie) să-i dea ascultare. Paradoxul operei întreprinse este acela că, deși tiranică și devorantă, ea este pasivitatea însăși. Dacă se va întîmpla să moară pictorul, nimeni nu va avea dreptul — nimeni *nu va putea* — să termine lucrarea întreruptă. În fond, dramatismul operei constă în aceea că este un fals dialog: în „situația interogativă” ce o stabilește, pictorul este cel care pune întrebările și dă totodată răspunsurile. La fiecare răspuns dat, întrebările devin de bună seamă și mai precise, reducînd evantaiul răspunsurilor posibile. Și asta pentru că lucrul înaintează. Calea împlinirii se conturează. Apropierea de final face lucrarea mai puțin vorace, însă mai exigentă. Calitatea de „monstru de hrănit”, ține într-adevăr de latura potențială a operei în curs, și

⁵ E. Souriau vorbește de „îngerul operei”. Dar nu există înger, și *actul*, dacă precede *virtualul*, nu este o ființă decît prin ideea ce ți-o faci despre ea. Opera este ceea ce se cheamă o valoare. Jean Wahl a spus că omul, „sursă de valori”, nu trebuie să „știe că este sursă și focar de valori, ci să aibă sentimentul că acestea ar fi cumva obiective și că le întîmpină”. (*Note sur la possibilité d'une théorie des valeurs*, în *Actes du III-e Congrès de Philosophie de langue française*, Bruxelles-Louvain, 1947, ed. Vrin, p. 31). Nu înseamnă asta să predici iluzia? — A se vedea cele spuse de Mikel DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, teză, Paris, P.U.F., 1953, 2 vol. t. I, p. 62 și urm.: „apelul unei opere este în același timp un apel al unei identități către o altă identitate, care se traduce printr-o nevoie de a crea”, p. 66 notă.

dispare treptat pe măsură ce lucrul înaintază. Logica internă a operei tinde să se substituie libertății complete a pictorului: dificultatea punctului final iminent constă în faptul că el depinde mai mult de operă, decât de pictor, iar acesta trebuie să vadă ce mai cere opera, mai degrabă decât să aleagă o ultimă oară darul pe care să i-l mai facă. Această viziune finală, capabilă să lase opera să trăiască, trebuie să fie o viziune disponibilă; ea are nevoie de prospețime. Or, pictorul știe prea bine că în timpul lucrului „nu-și mai vede” tabloul. Atunci trebuie să se oprească. Se va reapuca de el mai târziu. Sau, tenace, folosește șiretlicuri; îl întoarce cu susul în jos, îl privește prin oglindă, pentru a-și dezobișnui ochii adaptați orbește la ceea ce lucrează și a sesiza din nou raporturile, pentru a descoperi „ce nu merge” sau ce mai e de făcut.

Unii pictori lucrează numai într-o stare de angoasă plină de scrupule și cu teama de a eșua. Întîlnim genii splendid înzestrate ca Michelangelo, de exemplu, care nu pot să-și biruie lucrarea întreprinsă decât printr-o enormă cheltuială de energie, riscînd să cheltuiască o cantitate în plus în unicul scop de a ascunde dovezile îndelungatului efort: „Lucrul pentru care trebuie să ostenești și să asuzi cel mai tare în realizarea unei opere de pictură este de a face, cu prețul unei mari cantități de muncă și de studiu, în așa fel încît, cu toată munca depusă, să pară a fi fost executată oarecum la repezeală, fără pic de muncă și cu multă ușurință, cu toate că, de fapt, nu a fost așa”⁶. Numai munca domină munca. La fel gîndea și Delacroix. Nu e oare puțină amărăciune în această remarcă din *Jurnalul* său: „Oare un Rubens nu e simplu, pentru că nu e muncit”? Puterea de muncă este arma esen-

⁶ FRANCISCO DE HOLLANDA, *Quatre dialogues sur la Peinture*, trad. din portugheză de Léon ROUANNET, Paris, ed. Champion, 1911. *Dialogue III*, p. 131.

țială a acestei perseverente campanii prin care pictorul cucerește opera de făptuit. El nu o cuprinde brusc, dimpotrivă, o maturizează, o repetă, o recopiază, distruge primele stadii și reia totul de la început. Este lucrează încet, cu reveniri și retușări. Lapique pictează repede, șterge totul și o ia de la cap, dacă nu e mulțumit. De bună seamă că există și niște Herculi fericiți. Și invers, printre cei a căror operă, în anumite momente, pare să vină de la sine, se numără și unii neliniștiți, nervoși, stricători de schițe, pătimiși în discuții, influențabili, chinuiți. Poți munci mult, ca Cézanne, detestînd această muncă istovitoare. Se știe că Zola, în portretul lui Claude Lantier, l-a luat ca model pe prietenul său Cézanne: „Singura lui grabă era, scrie Zola, să se descotorosească de lucrarea în curs, care îi producea o stare de agonie”. Și să ne aducem aminte de cuvintele lui Cézanne (care, pe de altă parte, făcea cu ușurință acuarele „spontane”) în legătură cu „mica lui senzație”: — „Vreau să mă înțelegeți, domnule Vollard, am o mică, o mică senzație pe care nu izbutesc să o exprim”. Pretindea chiar că Gauguin i-o furase. „Lucrez foarte încet, mai spunea el, iar natura îmi apare foarte complexă”⁷. Încetineala nu e neapărat o dovadă de caznă. Ar putea fi voluptatea unui lucru gîndit ani de zile. Ea poate ține de moravurile artizanale ale epocii. Pictorul contemporan, fiind foarte stăpîn pe meșteșugul său, nu își va mai petrece, ca Leonardo da Vinci, toată viața aplecat asupra unei pinze, și nu va mai reveni, răstimp de treizeci și șase de ani, asupra unui detaliu, ca Van der Weyden asupra părului aceluși inger din *Judecata de apoi*, de la Beaune. Nu i-ar mai permite acest lucru negustorul care se ocupă de vînzarea tablourilor lui. Pe de altă parte, în-

⁷ Cf. citatele din Cézanne grupate de B. DORIVAL, *Cézanne*, Paris, Tisné, 1948, p. 103 și urm.

cetineala nu se prea poartă la făcătorii de picturi; nu mai e la modă finisarea amănunțită și îngrijită, și nici pictura *linsă*. Unii adoptă alura lui Picasso, fără a fi în stare să stea ca el cîte șaizeci de ore în fața aceluiași motiv. Nu știu, sau se fac că nu știu, că fulgerul sabiei care dă lovitura de grație nu este decît punctul final al unor lungi și savante pase ce l-au oboșit pe adversar. Și printre cei mai mari sînt unii care nu se despart niciodată de o lucrare ce continuă să-i preocupe — Bonnard, de pildă, punind din cînd în cînd cîte o tușă pe un tablou niciodată terminat. Dar cert e că Rubens nu era lent.

Sînt și mulți pictori fericiți. În cel mai epuizant efort, ei simt o bucurie nețărnută — fie că pictează relaxat sau cheltuind energie, fie că se instalează cu seninătate în fața șevaleului, la ore fixe. Aceștia nu sînt niște simpli făcători de picturi, chiar dacă urmăresc „efectul”. Și pentru ei opera este exigentă. Dar ei au „starea de grație”. Rafael se numără printre ei. Corot scria: „Pictez așa cum îmi vine”. Dufy se lasă minat de ușurința sa. Rouault, cu arta lui muncită, cu pastele, cu revenirile lui (ca să nu spunem cu schimbările ce le face în timpul execuției), uimește prin bucuria lui de a picta: „Iute din fire, uneori agitat, luptînd totuși împotriva patimei ce-i împinge pe alții la rele, eu devin, în oaza mea picturală, un alt ins, cît se poate de împăciuitor. Această stare de euforie mi-a adus etc...”⁸. Se va merge uneori pînă la a da drept exemplu moral această stare de fericire la care s-ar ajunge cel mai sigur prin intermediul artei: și de ce să pictezi, dacă nu pentru a te bucura de viață? Desigur că munca nu este numai o simplă plăcere pasivă. Ea presupune acțiune, luptă. Obosești muncind, ai decepții, momente cînd te simți abătut, dar, în același timp, ai și toate bucuriile ce le comportă acțiunea, mai

⁸ *Soliloques*, p. 50.

ales atunci cînd e creatoare. Este atitudinea lui Dubuffet. Picabia își intitulează una din expozițiile sale *Cincizeci de ani de plăcere*. Titlul cărții lui Masson este *Plăcerea de a picta*. Adepții sau nu ai dictonului *carpe diem*, e limpede că pentru pictorii care lucrează cu plăcere, opera ce vor să o facă este un joc. Dar nu o fac în bătaie de joc. Căci e ceva serios în această întreprindere, și nu trebuie să se confunde ușurința sau plăcerea cu facilitatea. Însă ei pictează „ca și cum s-ar juca”. Cu grație. Fără atitudini de inspirați sau cu faciesuri de agonie; sînt primii care cad în admirație în fața propriului lor tur de forță și a izbinzilor lor. Dar cuvintele de laudă le adresează picturii. Nu cad în extaz în fața geniului lor. Nu se simt atît de deosebiți de semenii lor (și nici persecutați) încît să se refugieze într-o morgă intransigentă de artist. Există în ei acea latură de muncitor care îi face să aducă mai degrabă elogiul uneltelor lor. A lucra cu bucurie presupune întotdeauna o senzualitate pe care o încintă materia în sine. Își iubesc pensulele. Își iubesc tonurile. Au familiarități fraterne cu materialele lor. Lucrarea-în-curs continuă să-i devoreze. O hrănesc, fără îndoială, din propria lor substanță. Dar o iubesc fără rezerve. Să zicem că pentru ei opera e o zeiță exigentă, agreabil de slujit, și pe care se pricep să o dezmierde și să o domolească încetul cu încetul. Ar fi cazul să aprofundăm aici descrierea structurilor afective ale *dragostei de muncă* și, prin ea, ale *dragostei pentru operă*. Deși nu e ușor de transpus, în acest tip de relație cu opera, schemele valabile pentru dragostea față de o persoană, am putea găsi în sentimentele ce-l leagă (pătimaș uneori) pe pictor de opera sa, următoarele aspecte:

— *simțul posesiv*, caracteristic iubirilor la-
come și exclusiviste. Semnătura este atunci importantă și artistul se desparte cu greu de o operă care e numai a lui. Să ascunzi opera-
în-curs de privirile profane, să te închizi în

acea clandestinitate de care vorbește Dufy, nu este întotdeauna un efect al modestiei sau al prudenței; de multe ori vom vedea aici o nevoie de exclusivitate intimă în contactul de lucru cu opera-problemă. Trebuie să adăugăm că acest simț posesiv e cauza a nenumărate certuri, supărări și discuții exterioare travaliului și privind „micile senzații” mai mult sau mai puțin furate, revendicări de prioritate în privința originii unor concepții noi. Proprietatea ideilor, în pictură mai mult decât aiurea, este prilejul unor dezbateri imposibil de reglementat pe cale juridică, de unde și răutățile tipice ale precursorului nerecunoscut;

— *complementaritatea*, în care opera reprezintă compensația multor amărăciuni. L-am citat pe Eugène Delacroix: „Opera valorează mai mult decât omul”⁹. Și se știe în ce măsură, pentru Baudelaire, opera îl poate justifica pe artist care în toată abjecția slăbiciunilor lui omenești este mare numai prin ea;

— *identificarea*, prin care opera devine reflexul eului, oglinda lui iubită. Un portretist, din toate portretele pe care le pictează, se complăce numai în propria lui imagine. Maurice Quentin de la Tour, de exemplu. În general, indiferent de subiect, unii artiști, din pasiune pentru pictură, vor intra cu totul în opera lor, trăind numai în ea;

— *oblativitatea*, în sfârșit, care îl face pe artistul cu o concepție înaltă despre valorile artei, să se consume pentru opera sa, să i se sacrifice într-un fel, fără să-l sperie nici mizeria, nici singurătatea, nici faptul că nu e înțeles, și să-și afle în ea demnitatea de creator.

⁹ Vezi cele spuse de Charles LALO despre „artălibi” la Eugène Delacroix, îndeosebi apropo de exotismul acestui sedentar, de capodoperele religioase ale acestui voltairian, de viziunea revoluționară a acestui mare burghez conservator și de romantica sa creație, ca alibi pentru niște gusturi clasice. *L'art et la vie*, II, *Les grandes évasions esthétiques*, Paris, Vrin, 1947, p. 190 și urm.

Dealtfel, noțiunea de lucrare-în-curs trebuie lărgită. Nu faci niciodată un tablou fără a fi în stare să faci mai multe (o infinitate...). Leonardo da Vinci nu a făcut decât vreo duzină de tablouri. Rubens două mii. Ei au în comun grandoarea lor de pictori, dar acest număr simbolizează tot ce îi diferențiază. Opera pictorului este un ansamblu. Ea nu este niciodată un anumit tablou care treptat ajunge la o existență materială: lucrarea-în-curs este pe șevalet; este în mintea pictorului. Noțiunea de operă-în-curs trebuie extinsă la totalitatea deschisă a seriei de tablouri ale pictorului. Și un tablou de curînd terminat (dacă nu sînt mai multe pe șantier) este ca un detaliu în mișcarea globală care duce mai departe căutarea sau efortul unei vieți întregi. Ceea ce face ca tabloul prezent să fie, așa cum cerea André Lhote, mai puțin o operă închisă asupra ei însăși, decât o experiență, o căutare integrată în opera generală.

De unde rezultă că munca pictorului poate fi permanentă și nu redusă numai la actul pasionat, calm sau angoasat, de a picta. Nu lucrezi la un tablou anume. Lucrezi la pictura ta. Devii tu însuși, în calitatea ta de persoană, un fel de muncă intimă, continuă, în care reveria, meditația, observația, schițele, antrenamentul final, vizitele în muzee și la confrăți, viața cotidiană, conversația, lectura, intențiile, amintirile, se maturizează unele pe altele, sînt de acord sau în dezacord, supunîndu-se împreună imperativului de a crea — și atunci, din cînd în cînd, apare parcă de la sine un tablou bun, ori vreo schiță bună, sau un desen bun. „Artistul aparține operei”¹⁰, în măsura în care ea îl devorează, dar și invers, opera aparține artistului, îl eliberează. Unii simt mai ales prezența tiranului. Ei suferă chinurile celui atașat cu pasiune de ceea ce îl domină. Alții,

¹⁰ Olivier REVAULT D'ALLONNES, *Science esthétique et science juridique*, în „Revue d'Esthétique”, t. IX, fasc. 3, iulie-sept. 1956, p. 242.

dimpotrivă, își domină munca și, fără a ajunge pînă la detașarea ce le-ar submina pasiunea de a crea, își dau seama de lipsa de importanță a eșecului sau a reușitei sociale a artei lor : viața trece pe primul plan, omul cotidian este mai mare decît operele sale (fiind el însuși, s-ar fi spus în evul mediu, o operă a lui Dumnezeu, artistul suprem și inimitabil — fiind el însuși, după cum s-ar spune în zilele noastre, opera sa cea mai elevată, neterminată încă). Desigur, în această etică în care omul și civilizația sa se afirmă ca valori ale artei, este posibil să întâlnești, la unii care totuși își domină existența lor de artiști, o impaciență în fața dificultăților și îngrijorarea de a fi sau nu la înălțimea sarcinii asumate.

2. TIMPUL PICTURII

De voie, de nevoie, trebuie cîteodată să ieși din tine însuși. Fie pentru a te arunca asupra pînzei și a o acoperi cu repeziciune, într-o explozie de energie. Fie pentru a fugi de atelier, ca să uiți că ești pictor, ca să te simți din nou liber. De aceea lupta cu opera întreprinsă merită să fie examinată în mișcarea ei, adică în fazele ei temporale sau, mai curînd (acestea fiind stabilite), în *tempo*-ul succesiunii lor. Acest *tempo* al travaliului pictural rezultă din acordul a două serii temporale eterogene — aceea a *timpului de execuție* (lentoarea ori rapiditatea caracterială a artistului, graba de a termina, placiditate în timpul lucrului, entuziasm creator, răceală calculată) — și aceea a *timpului de a fi executat* (exigența materialelor folosite în ceea ce privește timpul de uscare a preparației suportului sau a substraturilor, de asemenea exigența motivelor și a subiectelor, privitor la cercetările, documentările, crochiurile, studiile de care au nevoie pentru a fi tratate cu seriozitate).

Întîlnirea acestor două serii temporale nu este lipsită de dificultăți. Capriciile materialu-

lui și dispoziția sufletească a artistului aparțin unor serii cauzale independente. Ne dăm seama de sensul mai subtil ce-l poate căpăta cuvîntul hazard atunci cînd îl facem să intervină în descrierea actului de a picta : departe de a fi doar „vinatul pe care-l urmărește artistul“ provocînd materialul în veleitățile lui proprii, hazardul apare și în concordanța dintre hotărîrile pictorului și posibilitățile operei-în-curs. Citeva momente fericite în modul de exprimare par binecuvîntări cerești : se vorbește de inspirație, de har... Și totuși cele două serii cauzale amintite nu sînt echivalente : pictorul este cel care își ia răspunderea și a uneia și a celeilalte, precum și a produsului ce îl va fi elaborat înîntîlnirea lor. Pictorul poate presta-bili armonia dintre ele, reglementînd un program de lucru, în funcție de materialul tratat. Atunci una din serii va impune legea ei celeilalte. Obligați de comandă sau prea puțin conștienți de contingențele materiale ale meșteșugului lor, unii își vor impune cu aroganță bunul plac unui material care, mai devreme ori mai tîrziu, va ști să se răzbune. Dimpotrivă, un pictor bun își potrivește ritmul de lucru după ritmul materialului. Seriozitatea artizanală este ceva obișnuit, într-o disciplină care pretinde atîta abnegație. El știe chiar, datorită unei perspicacități tehnice rafinate că trebuie să lase timp materialului, să-l lase nu numai să se usuce (și există diferite grade de uscare), dar și să se întărească efectiv, să se coacă. Atunci artistul nu se grăbește. Dispune de timp, și îl dăruiește. Tot astfel, abilitatea tehnică implică, în orice moment, previziunea celor mai delicate și mai îndepărtate evenimente, pe care determinismele pastei le fac posibile, probabile sau necesare. Ea știe să prindă din zbor momentul cînd să intervină ; abilitatea este adeseori o chestiune de precizie cronometrică. De exemplu, cînd desenezi în tuș pe hîrtia umezită, (tehnica laviului cu efecte suprarealiste) ceea ce produce eflores-

cențe involuntare (care vor fi lăsate ca atare sau vor fi exploatate ulterior), trebuie să știi să intervii exact în momentul când umiditatea hirtiei este prielnică. Această folosire a gradului de umiditate a tușelor este bine cunoscută în practica acuarelei: diluția sau *consistența* ei de asta depind.

Cît despre dispoziția mai mult sau mai puțin activă a pictorului, ea are toate nuanțele posibile, după temperamente, obiceiuri, situație materială, vîrstă, sănătate, caracter. În această privință ea nu prezintă un interes direct pentru studiul nostru, nefiind specifică operației picturale, dar îi condiționează anumite aspecte. Ea acceptă, de asemenea, unele modalități tipice ale operei picturale, care fac parte din munca de realizare și care explică, într-o măsură, *tempo*-ul de lucru al artistului. Trăsăturile esențiale ale acestor modalități se pot reduce la două: utilitatea perioadelor sterpe și a momentelor de criză creatoare.

1. Zile, și chiar luni întregi, pictorul stă fără să facă nimic. Toți îl compătimesc. El însuși încearcă să se constrîngă. Însă nu face decît... pictură proastă. Deși steril, pictorul nu este totuși exclus din lumea creației, știind bine, dacă se cunoaște cît de cît, că va ieși din această „stare de lincezeală“, despre care am spus că este altceva decît vidul care anunță activitatea creatoare. Într-o bună zi, pe nepusă masă, pictorul se va apuca din nou de lucru. Într-adevăr, pentru a lucra bine, în pictură, și de bună seamă în toate celelalte arte ale invenției, trebuie să știi să fii leneș. Și nu imitînd printr-o boemă artificială pretinsa lenevie a oamenilor mari, ci lăsîndu-te în voia unei lenevii *pozitive*. Să-ți faci timp pentru hoinăreală, pentru contemplare, să lași să acționeze impregnarea cea mai profundă asupra unei memorii cu atît mai afectivă cu cît percepția va fi fost mai detașată de „anecdotală“, să ajungi, din lipsă de ocupație, la acel maximum de plictiseală care va face să se reverse cupa

exasperării și te va împinge la lucru. Rouault, care nu poate fi bănuț că este un boem fantast, a remarcat cu justete: „perseverentul artist trebuie să nu se împotrivească unei anumite lenevii contemplative, chiar dacă vreunul care muncește în neștire îl va acuza că stă degeaba“ ¹¹.

Vacanța aceasta, luată mai mult sau mai puțin voluntar în timpul lucrului, are efectul de a slăbi tirania operei ce trebuie hrănită. Ea este un aspect al necesarei desprinderi, pentru un timp, a pictorului de lucrarea sa: oglinda sau răsturnarea lucrării cu susul în jos nu sînt întotdeauna suficiente pentru a împropăta o viziune tocită. Pentru a curma cu această obișnuință a ochiului, care înseamnă obișnuință a spiritului, slăbire a imaginației, pentru a regăsi capacitatea critică, puterea de judecată, de alegere, deci de creație, care îi dau artistului o libertate deplină, el trebuie să se despartă — și uneori pentru un timp îndelungat — de opera eboșată. De unde și obiceiul multor pictori — care nu pot lenevi multă vreme, orice ar spune Rouault — de a lucra la mai multe tablouri deodată. Unul te odihnește de celălalt. Nici unul nu te acaparează. Prospețimea viziunii depinde de această multiplicitate a întreprinderilor lui. Pictorul împarte pentru a stăpîni. Bonnard, Braque, Picasso, Pignon lucrează în felul acesta. Rouault, povestește Roulet ¹², trece în revistă în fiecare dimineață lucrările-în-curs, desene sau tablouri, practicînd astfel o *autocorectură* zilnică. Rouault este un exemplu interesant de muncitor perseverent, care știe și să viseze. Nu urmărește rapiditatea în execuție. El pomenește despre „dezvoltarea a tot ceea ce e profund sensibil și îndelung gîndit, departe de recordurile de viteză ale picturii moderne“ ¹³. Cine va putea

¹¹ *Soliloques*, p. 106.

¹² *Soliloques*, Introducere.

¹³ *Ibid.*, p. 92.

nega că pictura și stilul său nu reflectă *ritmul* lui de lucru ?

Fără îndoială că obiceiul de a lucra la mai multe tablouri deodată are drept consecință o pictură în straturi succesive, pe care, în același timp, o și justifică. Și nu numai pentru că pictorul, ca să-și poată vedea mai bine tabloul sau ca să-l poată gândi mai limpede, trebuie să aștepte o vreme înainte de a se apuca din nou să lucreze la el, dar și din cauza aceluia *timp de a fi pictat* impus materialicește de ingrediente. Deyrolle lucrează la cîte douăsprezece tablouri concomitent. Am văzut de ce. Pictează în tempera și uneori așteaptă îndelung uscarea. Mai ales celui care pictează „de-a-ndăratelea“ îi va impune tabloul ritmul său de lucru. Tabloul ? Dar el este fundamental pasiv. Să spunem mai bine, bunul simț și gîndirea tehnică a pictorului hotărît să asculte de material pentru a-l stăpîni mai bine. Chiar dacă reduce, prin procedee fizice ori chimice, încetineala excesivă a materialului și doza lui de capriciu (prea mult sicativ în pastă o va face să crape, însă fără sicativ, pictura în ulei va continua să se usuce la infinit).

Prin chibzuirea *timpilor* și a *dozajelor*, intelectul pictorului compune și construiește ordinea plastică, dar nu numai atît ; el este și ordonatorul tehnic, calculatorul practician, responsabil de apariția materială a tabloului, cu toate etapele lui de elaborare. O sagacitate competentă îi permite să-și conducă în mod ordonat creația, respectînd ordinea lucrurilor („natura“ fiind aici natura materialului, oricare ar fi stilul picturii și relațiile sale estetice cu lumea văzută). Pe de altă parte, o știință acumulată prin experiență îl va face ca, supraveghindu-se în mod critic, să pîndească ochiul gata să-l părăsească. Mîna nu cere decît să muncească. În arta picturii de șevalet, brațul obosește mai puțin repede decît ochiul. Artistul trebuie să-și dea seama că, la un moment dat, obișnuința îi adoarme pri-

virea. El trebuie să o supravegheze. Și, de îndată ce ochiul (să nu spunem că adoarme, căci nu e vorba de intensitatea atenției care stă de veghe, și nici că moțăie, să spunem ca pictorul) : „nu mai vede“, artistul trebuie să fie îndeajuns de stăpîn pe sine pentru a nu insista. Și destul de ingenios pentru a-și reînnoi privirea.

Trebuie să recunoaștem că a picta nu este o muncă normată, o muncă mecanică, pe care să o poți *termina repede*. Nu este o activitate monotonă, regulată, ca o muncă de birou sau ca a unui elev la Școala de arte frumoase. Și dacă înțelegem prin ritm de lucru o repetiție scandată de operații cronometrabile, putem spune că nu există un ritm al muncii picturale. Criteriile productivității industriale, și chiar artizanale, îi sînt străine, îi sînt dușmane. Chiar și în cazul unor „mari namile murale“, cum a fost aceea a lui Robert Delaunay pentru expoziția din 1937, a cărei execuție cerea munca în echipă (și comanda are drept efect, uneori, limitarea timpului de lucru), nu s-ar putea concepe ca execuția să fie planificată sau supusă altor norme de timp decît acelea pe care pictorul singur le statornicește. Caracterul liberal al profesiei de pictor precede cu mult „dispariția atelierelor“. (Chiar și artizanul-zugrav, pe care îl putem observa astăzi la lucru, depune în munca sa de execuție o mai mare doză de imprevizibil, și chiar de fantezie, decît orice alt artizan, căci materialul îi furnizează nenumărate alibiuri...). Pentru un artist, și mai cu seamă pentru un mare artist, a picta presupune, așadar, o *conduită* unde fiecare gest, fiecare secundă, chiar dacă stai ore întregi cu lucrul în față, cere o alegere nouă, deplină și responsabilă, o *inițiativă* și mai ales aceea de a rămîne, o clipă mai mult, la lucru. Este o muncă liberă.

2. Totuși, la alți pictori, tocmai la cei care tind să picteze *alla prima*, vom vedea ansamblul operației mai net împărțit în doi timpi

distincți. Timpul pregătirii (care comportă senzația sau inspirația) și timpul execuției.

Prepararea materială a suportului, îmbibarea cu clei a pinzei, de pildă, nu e neapărat tributară tabloului ce urmează a fi pictat. Este un soi de preparare *amorfă*, cum este aceea care se găsește în comerț gata făcută și cu care se mulțumesc cei mai mulți pictori. Există însă și *preparări-rețete* care, dacă nu sînt în funcție de proiectele sau schițele ce vor fi executate, sînt în funcție de tehnica picturală a substraturilor aplicată de pictor, în toate tablourile lui sau în majoritatea lor. Astfel sînt preparațiile colorate, fondurile roșii de exemplu¹⁴, sau preparațiile în genul lui Deyrolle (desenul prins între două straturi de preparație a suportului). Apoi, după cum am văzut, preparația propriu-zis plastică, desene, schițe, crochiuri, studii (toate acestea în serie) poate fi foarte îndelungată în cazul celor ce vor să execute într-un singur strat. Trebuie să notăm atunci o deosebire ciudată.

Pentru unii, execuția *oarbă* este un fel de a se odihni. Munca creatoare a trecut, nu mai trebuie decît să execute cu îngrijire. Am putea spune că straturile succesive pe care le suprapun *pe tablou* cei ce pictează „de-a-ndăratelea“, au fost aici executate separat unele de altele, pe suporturi diferite (hîrtie ori pînză), sfîrșind prin a se privilegia unul dintre aceste stadii, considerat (chiar dacă nu e cazul), drept ultimul („stadiul final“, de execuție). Schimbările, reluările, triturările și *bucătăria*, studiile de detaliu duse foarte departe sau căutarea simplității globale au fost făcute, excluzîndu-se astfel orice supunere față de timpul materialului, timpul de uscare nemaicontînd practic

¹⁴ Sfișierea de către o sufragetă a tabloului *Venus*, de Velázquez, (National Gallery) a permis studiarea substratului: toată suprafața pictată, cu excepția corpului care este în tonalități deschise, e așternută pe un strat de roșu.

pentru cel care reia totul alături. O extremă libertate a stat, așadar, la baza căutării creatoare. Acum, mina este cea care înfăptuiește, în toată liniștea, munca ei de artizan conștiincios.

Dimpotrivă, la alții, la care perioada de stagnare, de lenevire și reverie a fost, adeseori, mai îndelungată, și a căror umoare este mai puțin stabilă, execuția dintr-un singur jet corespunde unei bruște și rapide exaltări a tuturor facultăților într-o intensă cheltuială de energie. Execuția oarbă a lui Vasarely e calmă. Însă Schneider îmi vorbește de „criză“, pentru a arăta momentul în care hotărăște soarta unui tablou. Aceste „transe“, pe care nici chiar o anumită complezență, romantică sau supra-realistă, nu ne poate face să le identificăm cu niște stări secunde în care pictorul ar fi redus la somnambulism, au conținuturi emoționale variabile. Bucuria de a fi găsit o rezolvare plastică fericită, avîntul fizic (sportiv) al muncii picturale — un fel de beție provenind din acel acord dintre activitatea desfășurată și obiectul pasiv, însă valorificat pînă la cel mai înalt grad, asupra căruia acționezi: expresii proprii dragostei fizice sînt adeseori folosite de pictori pentru a explica acea ardore care îi face să se simtă pe deplin ei înșiși, *pierzîndu-se* într-o oarecare măsură în elanul lor de muncă — un soi de furie, dominînd materialele, supuse și totodată îndărătnice, de asemenea, o stare de exaltare, datorită faptului că au de făcut un lucru mai puțin obișnuit, dacă nu ar fi decît prin format, precum Dufy, de pildă, executînd în cîteva săptămîni (după o serioasă documentare prealabilă) panourile decorative (60 m × 10 m) pentru Pavilionul Electricității din cadrul Expoziției din 1937.

Oricum ar fi aceste conținuturi emoționale și pasionale, execuția impetuoasă este întotdeauna remarcabil de rapidă: Picasso, încă elev la Școala de arte frumoase din Barcelona,

se distinge prin rapiditatea sa: el execută într-o singură zi schița pe care Școala le cerea elevilor să o realizeze într-o lună. Această celeritate, făcută din încredere în sine (și care implică un fel de plăcere de a munci, căci celui care se chinuiește îi lipsește încrederea în sine și, prin urmare, *siguranța*) reprezintă un avantaj din punct de vedere plastic. Ea condiționează acea libertate și acea prospețime dintotdeauna admirate în lucrările cele mai tulburătoare. Delacroix se plînge că este lipsit de *vervă* la momentul potrivit, moment care ar trebui să-l ai la sfîrșit, spune el. Faptul ne va conduce la problema spinoasă a desăvîrșirii operei întreprinse. Încheierea lucrării va fi oare și sfîrșitul crizei? Negreșit, în cazul pictorilor care merg foarte departe în ceea ce, nu fără îndrăzneală, André Lhote numește, în legătură cu Grünewald, Tintoretto și El Greco, „isterie tehnică“.

Interesant e ce înțelege el prin asta (orice rezerve am putea avea în privința cuvîntului isterie). „E bine să adopți o tehnică respectuoasă și în cadrul unui spectacol real, dar și mai bine e să o duci la un grad de maximă exasperare. Numai prin frenezie artizanul poate deveni poet; numai prin înțietatea acordată tehnicii îi dă el privitorului iluzia că evadează din tehnică și că atinge culmile. Totul, la cel ce muncește manual, fie el gravor, sculptor ori pictor, e o chestiune de tehnică; voi îndrăzni să spun, gîndindu-mă la Grünewald, Tintoretto, El Greco și la sculptorii Juan de Juni și Berruguete: de „isterie tehnică“¹⁵. A vorbi de isterie tehnică, înseamnă a sublinia pur și simplu acel *efect al bulgărelui de zăpadă*, de animare a tehnicii prin tehnică, ceea ce înseamnă de bună seamă claustrare exasperată în interiorul unui sistem (practic), dar care dictează, prin auto-antrenare, comportamentul din interiorul acestui sistem, condu-

¹⁵ *Traité du paysage*, p. 17.

cîndu-l la îndrăzneli („nebunii“) la care nu s-ar fi încumetat niciodată la rece și care îl lasă perplex atît pe creator cît și pe admirator. Delacroix în însemnarea din 16 octombrie 1850, deja citată, spune același lucru atunci cînd vorbește despre acel aspect „neterminat“ al tablourilor lui Rembrandt, despre „excesivitatea lui Rubens. Mediocrii, adaugă el, nu pot avea asemenea îndrăzneli: nu-și ies niciodată din firea lor...! Metoda nu poate reglementa totul“ etc... Cîteva zile mai tîrziu el nota: „Tițian nu știa, probabil, cum își va termina tabloul început... Rembrandt trebuie să fi fost de multe ori în aceeași situație; impetuoșitățile lui excesive sînt mai puțin efectul unei intenții, decît al unor tatonări succesive“¹⁶. Este cum nu se poate mai bine subliniat faptul că momentul execuției febrile nu este niciodată previzibil într-un program planificat. El intervine, de cele mai multe ori, după ce răbdarea a fost pusă la încercare și după tatonările cercetării, ca o ruptură bruscă, ca o hotărîre (emoțională) de a termina odată pentru totdeauna (căci te simți în formă și deodată cu poftă de lucru). Uiți de tine. Uiți de toți ceilalți. Și mai ales nu cumva să vină cineva să te deranjeze. Pe ușa atelierului de la Bateau-Lavoir, Picasso pusese un anunț: „Este interzis a se vorbi cu pilotul“. Clandestinitatea despre care pomenește Dufy¹⁷, îl apără pe pictor în această uitare de sine: într-adevăr ar trebui să fii exhibiționist pentru a admite ca cineva să te vadă în această stare de tensiune insolită, cînd nu te mai poți supraveghea. În fine, sleit de puteri, te-ai dus la

¹⁶ *Journal*, t. II, pp. 40—41.

¹⁷ „Aproape toate artele au interesul să fie practice în clandestinitate. Atunci cînd nu se uită nimănui la tine ai mai multă forță“, îi spunea el lui L. Degand, apud J. LASSAIGNE, *Dufy*, Genève-Paris, Skira, 1954, p. 85. Aceeași idee au exprimat-o numeroși pictori, de pildă, LEONARDO DA VINCI, *Traité de la Peinture*, ed. cit., pp. 60—61.

culcare. A doua zi, dis de dimineată, vii să vezi ce ai făcut în ajun. Ți se întâmplă să fii foarte mirat.

3. DESPRE DESĂVÎRȘIREA TABLOULUI

Opera este oare terminată? Munca, criza, desigur, dar opera? Să nu existe în ea nimic de reluat, nici un detaliu de completat? Pictorul își dă seama că mai sînt multe de făcut. Dar, lucrînd cu un elan atît de „excesiv“, el știe prea bine că nu se poate așterne din nou la lucru, cînd vrea și cum vrea, cu aceeași intensitate energetică ce i-ar permite să meargă mai departe. Să retușeze la rece, nu vrea să riște, ar însemna să strice acea *unitate de vervă* care constituie reușita operei. Ea e reușită fără să fie terminată. Această constatare, care aduce cu sine hotărîrea de a nu se mai atinge de operă, vine numai după ce a trecut un timp de la momentele de muncă aprigă. La Manet, la Picasso și la mulți alții, intervine un fel de repaos contemplativ, mai mult sau mai puțin îndelungat, în fața lucrării proaspăt realizată. Aceasta este examinată într-un fel de stare de meditație critică. Ea trebuie să nu supere ochiul, chiar dacă nu-i produce neapărat plăcere (plăcerea este pentru amatori...). Atunci pictorul spune: nu văd ce aș mai putea adăuga, și abandonează lucrarea. O predă. Pentru el, un tablou terminat nu este un tablou perfect, sau mai lucrat decît un altul. Este un tablou, scăpat parcă, într-o bună zi, din cotidianul în care, pînă atunci, fusese prins.

Totuși avîntul creator poate interveni, nicidecum spre sfîrșitul travaliului, ci la început. Un atare exemplu îl găsim în analiza pe care o face C. Zervos procesului de creație a tabloului *Guernica*. Cézanne pornea și el de la o emoție provenită din contactul cu un motiv, „emoție esențialmente plastică“, scrie André Lhote, în care se operează un travaliu de

structurare geometrică a spectacolului. „Primul travaliu, direct, spontan, constă în a hrăni cu materiale colorate, care să conțină esențialul obiectului considerat, efemerul edificiu al senzației. Cel de-al doilea travaliu, care se face cu mintea odihnită, constă în a supune unui ritm mecanic — reflex al ritmului universal — elementele iscate din precedentă analiză“¹⁸. Un text de Miró, citat de E. Gilson, este de asemenea foarte clar. Descriind modul său de lucru din acea perioadă, Miró destăinuie că pornește de la o emoție în fața materiei și începe cu ardoare. Apoi „cînd ardoarea de la început se liniștește“, abandonează pinza, uneori luni întregi. Într-o bună zi, o „scoate și lucrează la rece precum un artizan“¹⁹. O sfîrșește disciplinat. Să ne amintim de Corot care recomanda să nu se piardă, în munca liniștită de atelier, emoția de la început. Miró merge și mai departe. Nu numai că nu se sînchisește să aibă vervă la sfîrșit, dar a așteptat cît a fost nevoie pentru ca emoția inițială să fie uitată. Hotărîrea de a considera opera terminată va fi luată la rece, într-un context artizanal. Această hotărîre va fi marcată printr-un act specific: întoarce tabloul cu fața spre cineva, îl oferă la vedere, îl expune. Dar putem noi oare desluși ce considerente vor justifica din partea pictorului o decizie care, desigur, nu-i aparține decît lui?

Oliver Revault d'Allonnes²⁰, evocînd afacerile Derain și Bonnard, amintește că, în caz de separație de bunuri sau de succesiune, nu-

¹⁸ A. LHOE, *La peinture, le cœur et l'esprit*, urmat de *Parlons peinture*, Paris, Denoël, 1933, p. 26. Avem rezerve față de acest „ritm mecanic, reflex al ritmului universal“. E oare necesar amestecul de terminologii specifice muzicii, mecanicii și fizicii?

¹⁹ Miró, cf. Johnson SWEENEY, *Miró*, în „Art News annual“, 23 (1954), p. 187. Acest interesant text este citat în extenso de E. GILSON în *Peinture et Réalité*, p. 207.

²⁰ *Science esthétique et science juridique*, în art. cit.

mai tablourile terminate, cu excluderea schițelor, sînt pasibile de sechestrul. Dar după ce criterii recunosc experții care lucrare e terminată? Schița poate fi dusă mult mai departe decît tabloul considerat de pictor a fi cel mai bun; este cazul cu *Îmbarcarea pentru Cytera* de la Luvru, pictat dintr-un singur jet, pe cită vreme cel din colecția H. are o factură foarte îngrijită. Este și cazul celor două *Dejunuri pe iarbă*: Manet nu a semnat decît unul, cel de la Berlin, care e mai mic. Și Revault d'Allonnes va conchide că numai decizia artistului poate tranșa problema pusă experților. „Artistul este cel care aparține operei. Hotărîrea sa înseamnă pur și simplu că artistul care a luat această hotărîre a făcut pentru operă tot ce putea face (actualmente) pentru ea.“²¹ Formulă exactă. Însă acest *actualmente* lasă problema deschisă. O decizie unilaterală a artistului poate fi ori-cînd schimbată. Iar expertul, pînă la moartea artistului, ar putea rămîne în nedumerire. E de observat că acest regret de a-și abandona lucrarea, acea non-desăvîrșire fundamentală a tabloului²², apare îndeosebi la pictorii care lucrează în straturi succesive, care fac *auto-corectura* operelor lor și care arareori cad în transă creatoare. Cézanne exprima această nedăvîrșire a oricărei picturi îndelung lucrate atunci cînd zeflemisea „finisajul care face admirația imbecililor“²³, iar Delacroix notează cu tristețe: „Întotdeauna trebuie să strici puțin tabloul ca să-l termini. Ultimele tușe, destinate să facă acordul între părți, îi scad din prospețime“. Baudelaire, în legătură cu acel aspect nefinisat al tablourilor lui Corot, a făcut

²¹ *Ibid.*, p. 242.

²² În alte domenii, cum ar fi cel al literaturii, se întîmplă același lucru și în mod mai normal: spre exemplu, edițiile succesive ale aceleiași cărți, „ediția definitivă“ fiind, atunci cînd ea există, adeseori tirzie.

²³ Scrisoare din 1874, citată de DORIVAL, *Cézanne*, p. 105.

o netă distincție între opera „finită“ (ar trebui spus *dusă* pînă la ultimul detaliu) și opera completă, adică ajunsă la punctul de unitate armonioasă, fiecare element fiind atunci dus „suficient“ de departe²⁴. Cît despre Ingres, el este cel care va avea ultimul cuvînt: desăvîrșire nu înseamnă nici operă perfectă, nici încheierea travaliului, și hotărîrea artistului e aici prea reticentă. Desăvîrșirea este opera timpului (prin patina materialelor, dar și prin consfințirea istoriei și prin aceea fixitate ce o conferă tablourilor muzeul). „Timpul — spune Ingres — este cel ce își asumă sarcina de a termina lucrările mele.“²⁵

Așadar, celui care vrea să stabilească criteriile după care un tablou poate fi considerat terminat, i se prezintă mai multe cazuri. Hotărîrea pictorului de a-și oferi opera privirii altora, pentru ca ea să înceapă, în domeniul public, o nouă existență, care îl va mira uneori și pe el, această hotărîre poate avea următoarele rațiuni:

1 — Sentimentul că febra muncii creatoare care a dus opera pînă în acest punct a trecut fără vreo posibilă reîntoarcere și că e mai bine să lase lucrurile așa cum sînt, riscul de a strica ceea ce a fost făcut dintr-un singur jet, fiind foarte mare.

2 — Un fel de oboseală, de greață aproape, atunci cînd a trudit prea îndelung și prea stăruitor la o operă, atunci cînd îi este „lehamite“, de subiect mai ales, și cînd pofta de a trece la

²⁴ Salonul din 1845, V, *Paysages* („...că în general ceea ce e bine făcut nu e terminat și că un lucru foarte terminat poate să nu fie deloc bine făcut...“). *Curiosités esthétiques*, ed. cit., p. 72.

²⁵ Apud AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres*, ed. a 5-a, Paris, G. Crès, 1924, p. 98. Cît despre Rubens, soarele este cel ce i-a terminat anumite lucrări, cf. *Scrisoare către Juste Sustermans* din 13 martie 1638, nr. 13, în *Correspondance*, t. I, p. 110.

alte subiecte a devenit de nestăvilit. Probabil că astfel se termină, dacă nu anumite pinze, cel puțin seria pinzelor care tratează aceeași temă, la pictori cum sînt Picasso ori Pignon.

3 — Conștiința de a fi ajuns să pui la punct un echilibru plastic, în care unitatea ansamblului să aibă un caracter tot atît de evident ca și viața fiecărei părți în întreg. Acest lucru este adevărat mai ales în cazul pictorilor care tind spre „puritate“, cum e Matisse, și care scrie: „Există o proporție necesară a tonurilor care mă poate face să modific forma unei figuri sau să-mi transform compoziția. Atît timp cît nu am obținut această proporție pentru fiecare parte, o caut și îmi continui lucrul. Pe urmă vine un moment cînd toate părțile și-au găsit raporturile definitive, și din acea clipă mi-ar fi imposibil să mai retușez ceva în tablou, fără să-l refac în întregime“²⁶.

4 — O mulțumire de sine, întărită uneori de exclamațiile celor din jur (cel mai prost pictor poate avea mica lui curte) și care, la cei mai buni, este însoțită de sentimentul unui progres față de operele anterioare, ori de biruință asupra unei probleme pînă atunci iritantă. Mai mult încă, sentimentul realizării, un fel de conștiință a măiestriei. Dar la cei mai mari artiști, asistăm la reluarea și la repetarea unor teme, fapt ce dovedește o insatisfacție față de cele mai bune opere ale lor. Ingres spunea: „Fără nici o laudă, ar fi absurd să vreau să refac *Saint Symphorien*“²⁷. Dar l-a refăcut, vreo treizeci de ani mai târziu...

²⁶ Cf. Matisse, *ce vivant*, de Raymond ESCHOLIER, Paris, A. Fayard, 1956, p. 93. Apud A. LHOÏE, în *De la palette à l'écritoire*, Paris, ed. Correa, 1946, p. 381 și E. GILSON, *op. cit.*, p. 220.

²⁷ 1834, Catedrala din Autun. Cf. Ingres *raconté par lui-même et par ses amis*, t. 1, p. 48.

5 — Desăvîrșirea pur și simplu a unei munci de execuție oarbă, această desăvîrșire nefiind decît urmarea cvasi mecanică a unei prime desăvîrșiri sau *desăvîrșiri interioare*, aceea a schițelor pregătitoare. A trece la execuție înseamnă implicit, după cum am văzut, că munca de creație propriu-zisă e socotită ca fiind încheiată.

6 — Abandonarea, în stadiul lui actual, a unui tablou de care te dezinteresezi (ceea ce poate însemna, din punct de vedere al finisării, că nu e terminat) — pentru că a „intrat în impas“ (și atunci pictorul îl poate distruge sau acoperi) — pentru că problema ce o pune merită a fi reluată în mod special pe o pînză nouă — sau pentru că dispoziția nestatornică a pictorului consideră desăvîrșirea „tabloului“ cu mult mai puțin importantă decît actul de a picta. Plăcerea a trecut, adio lucrare.

Se impun atunci mai multe observații :

1. Pentru orice pictor, fie că pictează în straturi succesive sau *alla prima*, nu există tablou care să nu poată cere o tușă în plus : nici chiar imposibilitatea de a mai adăuga ceva nu este un semn de perfecțiune absolută. Și asta în asemenea măsură, încît problema desăvîrșirii, considerată numai din punct de vedere al rigorii tehnice și operatorii, nu are sens. În general, o lucrare este terminată atunci cînd produsul obținut corespunde ideii inițiale cu care ai pornit la lucru. I se poate întîmpla pictorului să treacă din *stadiu* în *stadiu*, prin desăvîrșiri succesive ale tabloului, toate demne a fi expuse (și pentru care colecționarii se vor bate în cazul cînd au fost pictate pe suporturi diferite), și asta în scopul de a ajunge la cel visat, un ultim produs care să le depășească pe toate celelalte, și care, totuși, în cele din urmă, poate fi mai mult sau mai puțin *izbutit*. Ce înseamnă oare o pînză izbutită ? O pînză la care maestrul nu

vrea să mai adauge nimic, fiindcă este dusă pînă la ultimele ei posibilități? Dar, afară de cazul în care am exagera *logica internă* a lucrării în curs, în așa fel încît o lucrare izbutită să nu fie altceva decît un raționament încheiat, vom conveni că pictorul este cel care izbutește (mai mult sau mai puțin) și nicidecum pînza. Acea necesitate despre care pomeneste Matisse ar putea cumva, în momentul decisiv să o simtă un altul în locul lui? Ea exprimă concepția lui de atunci asupra raporturilor formă-culoare, parte și întreg. Nimic nu ne îndreptățește să credem că această concepție nu va evolua. Propriile lui decrete anterioare sînt cele care au sfîrșit prin a constitui acest sistem sensorial-plastic care îi e *necesar*. Căci totul depinde de intenția artistului. Desăvîrșirea este în funcție de arbitrarul pictorului și de acordul cuiva. Amatorul acceptă să ia tabloul. Se întîmplă, uneori, să-l ceară înainte ca pictorul să-l fi lăsat din mînă și să-l fi arătat publicului. Admiratorul operei, fără să se sinchisească de intenția pictorului, consideră lucrarea terminată, îl imploră să nu o strice punînd o tușă în plus, silindu-l întrucîtva pe artist să decidă că a lucrat destul la ea.

2. Dacă, teoretic vorbind, cel ce pictează în straturi succesive, revăzîndu-și lucrarea poate să se imagineze mintal făcîndu-i un *retuș* (și pictorul are tendința de a vedea orice pînă în felul acesta activ), trebuie să aducem două obiecții: a. retușul nu s-ar putea face decît la detalii și nicidecum la întreaga concepție a ansamblului, fapt care, neîndoielnic, ar pretinde un nou strat pe toată suprafața (un glas foarte ușor, de pildă); este vorba de a retușa și nicidecum de a reface tabloul. Retușul înseamnă deci acele tușe finale, al căror evantai de posibilități este foarte redus, datorită unei logici interne a operei. b. Dacă retușul pe care pictorul are poftă să-l facă, e făcut după luni, poate după ani de zile de la livrarea tabloului (unii pictori, precum Degas sau Bon-

nard, aveau o astfel de *secundaritate* remarcabilă)²⁸, va exista atunci, chiar din partea tabloului, un fel de *oposiție tehnică*. Folosirea verniurilor de retuș nu este prea recomandabilă. Și nu trebuie să aibă loc pe o pînă uscată de mult, care e „coaptă“, a scăzut în ton și este, într-o oarecare măsură, patinată. Ar fi deci un prea mare risc să se introducă o piesă nouă în acest motor deja rodat. Cu atît mai mult cu cît privirea celorlalți a validat stadiul operei, s-a obișnuit cu ea, și-a însușit-o. Chiar dacă, la prima ei expunere, lucrarea a fost înțeleasă cu dificultate, retușînd-o pictorul ar putea face figură de intrus și declanșa noi proteste.

4. DESPRE SPECILE DE PICTORI

Distincția pe care am făcut-o undeva²⁹ între pictorul „cu piață“ și pictorul-cercetător ne prilejuiește aici nu atît un criteriu de clasificare, cît o temă care explică unele atitudini ale pictorului față de desăvîrșirea operei sale. Așa cum André Lhote ne-a făcut să înțelegem, pictorul-cercetător este mai puțin înclinat să facă *tablouri*, decît pictorul „cu piață“, primul face mai degrabă *experiențe*. Există aici două modalități creatoare care, deși au componente speciale și profesionale ce pot fi socotite exterioare atelierului, privesc totuși persoana pictorului la lucru și în consecință trebuie analizate aici.

Pentru pictorul „cu piață“ (portretist monden, producător de peisaje, de marine și de nuduri) — și aici scara calitativă, cît și nivelurile de notorietate, pot merge de la treapta cea mai de jos (cel care agață clienți în Place

²⁸ Se știe anecdota cu Bonnard care s-a apucat, spre marea neliniște a paznicului, să-și retușeze una dintre pinzele sale de la Muzeul Luxembourg.

²⁹ *Vocation et profession du peintre*, în „Journal de Psychologie“, oct.-dec. 1957, p. 403.

du Tertre, expozantul în aer liber) la cea mai de sus (membru al Institutului, pictori de arhiepiscopi, generali și potențați) — orice tablou este în funcție de cerere: fie că publicul (și atunci e vorba de o burghezie mijlocie puțin cultivată dar sensibilă la modă) așteaptă să vadă ieșind din atelierul maestrului niște mici Oudot (pentru sufragerie), niște mici Domergue (pentru dormitor), niște Utrillo, care, având o notorietate asigurată, a devenit după războiul din 1914 un pictor „cu piață” (și ce să mai spunem despre ultima perioadă a lui Vlaminck...), fie că tabloul este o comandă precisă: portretele mondene ale lui Faez, sau, mai vulgar, „peisajele cu vaci”, vacile fiind în mod expres cerute de clientul B.O.F.*. Și într-un caz și în celălalt, opera pictorului „cu piață” este fracționată. Fiecare tablou este un scop în sine (din punctul de vedere al muncii de execuție) fiindcă nu are alt sens decât acela de a fi achiziționat. Este pictat pentru client. Clientul trebuie să fie mulțumit. Plătește. Îi dă piinea zilnică și câteva satisfacții de amor propriu. Desăvîrșirea tabloului se produce, așadar, în momentul cînd clientul recunoaște în el „pecetea maestrului”... sau vacile din peisaj. Ochiul clientului uzurpă în cazul de față rolul de supraveghetor, ce se cuvine de drept ochiului pictorului. Orice clientelă — și e o lege de care țin seama negustorii — este fixistă. Pentru a o face să se miște, să se fixeze pe altceva (noua modă), trebuie să fie nițel înghiontită. Tehnicile publicitare tind, potrivit unui precept american, să „creeze nevoia”. Un pictor „cu piață”, numai dacă se bucură de un mare prestigiu își poate permite să-și înghiontească publicul. El este sortit repetiției. Trebuie să lucreze gen Van Dongen. Trebuie

* Inițialele cuvintelor „Beurre. Oeufs. Fromage”. Denumire dată în timpul ultimului război mondial celor care s-au îmbogățit vînzînd la negru alimentele care lipseau pe piață (N.tr.).

să lucreze gen Bernard Buffet. Este sortit propriului său academism. De aici provine și Cel de al doilea aspect al operei sale: fracționată, ea este totodată uniformă. Sînt multiplicat la nesfîrșit unul sau două modele-tip. Un Oudot trebuie să semene la nesfîrșit cu un Oudot. Dacă dăm cuvîntului operă sensul de ansamblu al operelor unui artist, putem spune că pictorul „cu piață” (care a izbutit să-și facă un nume) și-a „găsit ponciful”. L-a pus la punct odată pentru totdeauna. Opera sa este dinainte terminată. El nu mai creează, el fabrică. Avem de-a face aici cu un soi de *terminat preliminar*. Voi adăuga însă că n-ar trebui să hotărîm în grabă că operele condiționate de ponciful lor sînt neapărat inferioare. În fond, în istoria picturii, întîlnim mari personalități creatoare, Rubens, de pildă, care, consacîndu-se clientelei (superioare) a potențaților, nu avea interes să-și schimbe maniera (care era somptuoasă) și să se aventureze în căutări care ar fi fost greu de receptat. La toate nivelurile de măiestrie — și „primitivii” pictau la comandă pentru Biserică și pentru mecenaii timpului —, contextul necesar al picturii „cu căutare” reprezintă acordul deplin dintre mentalitățile și sensibilitățile pictorilor și ale clienților lor. Prin pătura socială, sau instituția culturală, religioasă, politică din care provine clientela unui pictor, poate fi explicat conținutul unei anume picturi. S-a arătat adeseori acest lucru, comparîndu-se pictura flamandă cu pictura olandeză din aceeași epocă. Pictorul și amatorul împărtășesc, de la început, fără a se influența unul pe celălalt, ideile despre sensul și rolul artei, despre frumos, despre natură, despre pitoresc și emoționant. Iar aceste idei comune pot să nu fie de un nivel cultural înjositor pentru pictor. Ele pot să nu fie o dovadă de snobism, sau în funcție de bani, și nici de indigență intelectuală. Nu avem intenția să studiem aici istoria *picturii-cerce-*

tare, în raport cu istoria *picturii-serviciu* (această istorie rămîne de făcut), dar poate că mutația principală care marchează pictura contemporană se datorește faptului că, necesitînd o cercetare și o aventură individuală a pictorului, pe ruinele atelierelor bituminoase ale veacului al XIX-lea, ea nu se mai poate integra (decît renegîndu-se și coborînd la niveluri estetice inferioare, la nivelul academismului și al făcătorului de picturi) în cadrul social al *cererii*. Cu toate acestea, numeroși pictori, aparent cercetători, sînt în momentul de față, fără a fi cu totul conștienți de acest fapt, niște pictori „cu piață”.

Pictorul-cercetător este acela care, potrivit formulei aplicate tuturor pictorilor de Comisia națională a Statutului Muncitorilor intelectuali, „trăiește *pentru* (și nu *din*) arta sa, căreia îi consacră cea mai însemnată parte a activității lui”³⁰, această ultimă propoziție lăsînd pictorului, recunoscut ca profesionist, latitudinea să practice, pentru a-și cîștiga existența, un al doilea meșteșug. Presupunînd deci că pictorul, să adăugăm cercetător, trăiește *din* arta sa, faptul e suplimentar. Prima lui intenție în fața șevaletului, nu este de a trăi din artă, ci de a trăi pentru ea. Modalitatea ontologică a operei de făptuit, analizată de E. Souriau, este valabilă îndeobște pentru pictorul-cercetător. Și vom sublinia în treacăt formula fericită care îl face pe artist să trăiască pentru *arta* sa, și nu pentru *opera* sa. După cum, pe bună dreptate observa E. Gilson³¹, se poate spune fără nici o deosebire „o pictură” sau „un tablou”, dar pentru asta n-ar trebui să se negligeze acea valoare superioară oricărei opere personale: pictura — al cărei mesager împătimit, mai mult decît al propriei lui opere, este pictorul. Tînărul artist „care se caută” se ocupă mai puțin

³⁰ Formulă adoptată de această Comisie la data de 7 decembrie 1948.

³¹ *Peinture et réalité*, p. 1.

de el însuși decît de problemele ce i le pun maeștrii, și, în mijlocul discordantei lor cohorțe, de *arta* pe care aceștia au știut să o înalțe atît de sus. Opera nu va ajunge să existe cu adevărat decît dacă el uită suficient de propriile lui interese, pentru a nu se gîndi decît să preia ștafeta, nu a unei opere generale dezvoltată în decursul istoriei, ar fi prea mult spus, ci a unei *arte* pe care să o mențină sau să o ducă mai departe, în toată demnitatea ei. Paradoxul pictorului cercetător (despre care putem spune că păstrează în tot timpul vieții lui, și în plin succes, stilul de muncă al unui artist tînăr) este acela că fiecare operă în curs nu înseamnă decît tentativă într-un singur sens, experiență într-o singură direcție. O operă nu e un scop în sine. Este o deschidere spre totalitatea operei (în cea mai mare parte viitoare), mai mult încă, spre *arta picturală*, spre *universul picturii*, ca singură entitate capabilă să dea un sens unui tablou oarecare, prin rolul pe care acesta va izbuti să-l joace. Astfel, orice producție a unui pictor-cercetător, primind statutul de operă prin ansamblul personal (ținîndu-se seama de ansamblurile parțiale, denumite *perioadele* pictorului) și comun (rolul *școlilor* și al *tendințelor*) în care se va integra, este în același timp neterminată ca atare, fiindcă cercetarea întreprinsă nu se încheie odată cu ea, și desăvîrșită ca experiență și tentativă, sau etapă. Privite din acest unghi, ratarea unui desen, o schiță abandonată sînt niște experiențe încheiate, în măsura în care au putut fi *concludente*, în măsura în care au constituit niște lecții și s-a trecut mai departe. Să exceptăm totuși structura tatonării: în această fază adeoseori penibilă a căutării, diferitele schițe produse păstrează în mod temporar un fel de egalitate în eșec ori în reușită. Toate sînt niște *indicații*. Nici una nu e hotărîtoare. Întreaga serie va aparține trecutului în momentul cînd problemele abordate prin tatonare se vor pune mai clar ori se vor rezolva dintr-odată. Pentru

pictorul cercetător, opera în curs ocupă, așadar, un loc adeseori modest, de intermediar trecător, între el, artistul orgolios, și „îngerul“ cu care se luptă, îngerul artei.

Se va riposta că Braque este un mare creator, fără ca el să fi imprimat operei sale alura sacadată și mereu imprevizibilă a unui Picasso, că există, cu siguranță, temperamente felurite printre pictorii-cercetători: răbdătorii, „interiorizații“, impetuoșii, „spectacularii“. Într-adevăr, e destul să răsfoiești în paralel albume unde sînt reproduse cronologic principalele opere ale lui Picasso și ale lui Mondrian, de exemplu, pentru a observa această deosebire. Acelui du-te vino al lui Picasso, șirului său de petarde și focuri de artificii li se opun etapele lent parcurse ale lui Mondrian: *Vaci la păscut*, *Moară în plin soare* (1911, influența lui Van Gogh), compoziții cubiste cu arbori (1912—1913), apoi neoplasticismul (începînd din 1920—1921). Să spunem atunci că pînă la sfîrșitul vieții (1944) el va face numai Mondriani? Dar Villon rămîne Villon, Gromaire rămîne Gromaire, Léger rămîne Léger etc... Picasso, el însuși rămîne Picasso, și Paul Klee, a cărui operă este la fel de haotică, dacă nu tot atît de amplă, rămîne și el un Paul Klee. Tristețea ironică, dar lucidă a lui Baudelaire scriind: „A crea un poncif înseamnă să ai geniu. Trebuie să creez un poncif“³², nu este aplicabilă doar artiștilor de duzină, ci și marilor albatroși. Ajunși în puterea vîrstei, marii pictori încetează adeseori să mai tatoneze, să se caute pe sine, mărginindu-se să investigheze în limitele stilului lor propriu sau ale manierei lor. Cine spune cercetare nu spune neapărat instabilitate, și cu atît mai puțin diletantism, dar mai degrabă tenacitate și pasiune calmă. A considera că un pictor este un cercetător prin simplul fapt că rupe adesea cu propriile lui poncife și își schimbă perioadele cu

o libertate pe care nu are pictorul „cu piață“, ar însemna, de multe ori, să te lași furat de aparențe. De pildă, se întîmplă destul de frecvent, ca pictorul tînăr să treacă în revistă manierele posibile ale epocii în care își face debutul, apoi axa căutărilor lui se precizează, mijloacele se selecționează, ceea ce reduce evantaiul capriciilor lui. „Puritatea“ progresivă pe care A. Lhote i-o recunoaște lui Matisse nu-i îngrădește cu nimic căutările. Tot astfel Braque scrie: „Mijloacele limitate zămislesc forme noi, invită la creație și formează stilul“³³. Cercetarea continuă, așadar, în profunzime. Bazaine a subliniat, pe bună dreptate, că îndrăzneala, libertatea față de maeștri și de doctrine, departe de a fi ceva specific tinereții care de multe ori din modestie, din prudență, din lipsă de siguranță tehnică, este obligată să fie învechită, apar, dimpotrivă, odată cu vîrsta și că în pictură, devii tînăr spre patruzeci de ani. Și pentru a nu ne lăsa păcăliți de alura exterioară a unei opere — care se dezvoltă treptat sau în salturi —, vom caracteriza în mod fundamental cele două tipuri principale de pictori, prin intenția lor.

Fără a mai reveni asupra celor notate mai înainte cu privire la raporturile dintre intenție și profesie, nici asupra măsurii în care prima condiționează stilul celei de-a doua, credem că munca, desfășurarea ei, structura operatorie și la urmă finalizarea ei în anumite tipuri de opere nu pot fi complet lămurite fără a ne referi la orientarea intențională a pictorului. De la ambiții mărunte, vanitate, glorie, onoruri, bani, pînă la cele mai înalte concepții despre serviciul social, intențiile pictorului „cu piață“ sînt variate: ele țintesc întotdeauna, în ultimă instanță, la alte valori decît acelea ale artei însăși. Spre deosebire de el, pictorul-cercetător, chiar dacă lasă impresia că a ajuns la un rezultat și că s-a oprit acolo (deși el

³² *Fusées, Journaux intimes*, ed. cit., p. 35.

³³ *Le jour et la nuit*, p. 16.

caută întruna : Matisse, la optzeci de ani, cu „tablouri Matisse“ în toate muzeele lumii, încă mai căuta, „vedea ceva mai bine în ce direcție trebuie să meargă“, iar Picasso, în 1958, copia un Velázquez...), nu se pune niciodată în slujba unui public, chiar dacă acesta ar fi rafinat și format din excelenți colecționari. El este în serviciul picturii sale, (a picturii în sine). Păstrând o anumită rezervă, o mândrie de mare maestru, care-l împiedică uneori să se amestece și să se apropie de tinerii pictori în *ascensiune* ori măcar să le recunoască existența — el are astfel tendința să oprească istoria picturii la propria lui generație³⁴ — el nu primește niciodată ordine de la public, dimpotrivă îi dă ordine. Pictorul-cercetător n-are de mulțumit pe nimeni, nici chiar pe el însuși. „Caută și vei descoperi că ești în căutare“, a spus foarte bine Léon Brunschvicg³⁵. Viața unui maestru se termină, dar opera lui nu se încheie : sentimentul de plenitudine ce-l poate oferi nu este unul de închidere. Totalitatea operei unui pictor se deschide și asupra timpului său, asupra istoriei, și fiecare epocă își făurește despre ea o nouă viziune. Pictorul-cercetător, conștient de această căutare căreia i-a dedicat întreaga viață, știe bine două lucruri : că nu și-a încheiat cituși de puțin răfuielele cu istoria picturii și că opera pe care a pictat-o a fost făcută pentru cei în viață, contemporanii săi, dar și pentru, și mai ales pentru, cei ce vor veni. Publicul, prezent și viitor, să facă așadar ceea ce va crede de cuviință cu această operă, care începe prin a-l depăși. Publicul este cel

³⁴ Michel RAGON, *L'aventure de l'Art abstrait*, p. 75, amintește, nu fără să cadă în clișeele „Picasso repertoriu al istoriei picturii“ și „Picasso ultimul mare pictor realist“, că această incompreensiune adeseori agresivă a celor viștnici față de pictorii tineri nu e un fenomen recent. Dar câte alte cuvinte tari n-am putea cita, adresate de anumiți pictori unor colegi din propria lor generație.

³⁵ *Agenda retrouvé*, Paris, éd. de Minuit, 1948, p. 53.

ce va trebui să facă efortul de a înțelege și de a simți. Portretele mele nu-s asemănătoare ? Ei și ? Modelele n-au decît să se apuce să le semene... Dealtfel așa se și întimplă. Căci pictorul-cercetător și curînd susținătorii săi — amatorii și negustorii — sînt cei ce fac să evolueze gustul publicului. De unde și acrimonia unor anumiți pictori „cu piață“, care vād mișcîndu-se și evoluînd ceea ce ar trebui să rămînă imuabil precum Frumosul-etern. Acrimonie ? Unii știu să alerge după public. Intenția lor fundamentală este de a-l sluji sau de a se sluji de el. Intenția fundamentală a pictorului-cercetător este aceea de a picta.

5. PICTORII, OPERELE ȘI SOCIETATEA

Ce înseamnă, așadar, a picta pentru a picta ? Problema se limpezește dacă avem certitudinea că pictura cea mai aparent „formală“, nu se închide asupra ei însăși, și că îndeplinește o funcție în ansamblul viu al societății în care se dezvoltă.

Fără îndoială, nu e nevoie ca pictorul-cercetător să fie pe deplin conștient din punct de vedere intelectual de această funcție a picturii. Iar pentru un istoric, pictorul „cu piață“, mai mult sau mai puțin slugă sau producător de obiecte de pietate, va fi un martor mai direct al stării de moravuri a timpului său. Problema ce nu pare a fi fost tranșată de istoricii-sociologi este aceea de a stabili dacă nu cumva o societate se dezvoltă mai bine prin mediocritatea ei. Mi se pare că mediocritatea, și artiștii dornici pur și simplu să livreze la cerere, interesează *statica socială* a epocii lor, pe cită vreme pictorii-cercetători, mai puțin numeroși, dar pînă la urmă mai puternici, interesează *istoria civilizației* timpului lor. Și asta pentru că, în suita operelor sale, pictorul-cercetător țintește spre un lucru pe care nu-l posedă nici el, nici maestrul lui, nici societatea în care trăiește. Spre ce

oare ? spre un ideal, spre un nou mod de exprimare, spre o plenitudine a travaliului în sine, pe punctul de a ajunge la stil ? Nu prea știe nici el. Spre o pictură care, prin faptul că e făcută, îi dă în schimb o bucurie deosebită, o delectare după părerea sa inaccesibilă amatorului care nu va putea niciodată să intre în operă, așa cum e în stare să reintre pictorul care tocmai a ieșit din ea. Amatorul ? Și totuși el este cel care, prin *pasiunea* sa pentru pictură — și adeseori pentru pictura în curs de a se face — va permite pictorului-cercetător să-și urmeze calea. O adeziune pătimașă și, în cele mai fericite cazuri, o încredere nelimitată în viitorul operei, iată, așadar, ce aduce amatorul luminat pictorului-cercetător. În această privință, amatorul nu se poate confunda cu un simplu client. Patima sa pentru pictură (și negustorul de tablouri se plasează în punctul de întâlnire a două patimi, aceea de a picta și aceea de a posedea picturi) are o însemnătate considerabilă. Faptul că numărul marilor colecționari este redus n-are importanță. Pe de o parte, această pasiune a colecționarului permite, în mod teoretic, să vină pe lume orice fel de operă, indiferent de conținutul-imagine, intențiile extrapicturale devenind atunci secundare. Căci această pasiune nu are exigențele unei comenzi, ea este gata să primească orice de la un pictor recunoscut drept un creator adevărat. Pe de altă parte, ea va conferi o existență socială unei anumite picturi, unui anumit stil, care altfel ar fi rămas poate în stare de eboșă, ascunsă în atelierul pictorului. Tocmai datorită acestei *chemări* a *amatorului* de artă, devine pictura un *fenomen de galerie*, în pofida acelei întârzieri datorate tocmai laturii funeste a pasiunii colecționarului : acapararea. Însă pictorul are nevoie de această solicitare generoasă creată de pasiunea adevăraților amatori. Desigur, în această privință amatorul va avea o înrîurire asupra artei timpului său și totodată

asupra gustului publicului. Prin ponderea alegerii făcute, el va impune (fără să aibă intenția) propriul său gust. Fiecărei generații de pictori îi corespunde o generație de colecționari. Pentru tot acest aspect al dialogului social dintre pictor și publicul său, în jurul operei care se face, și pentru tot ce urmează pe plan economic, trimitem la cercetările întreprinse de Raymonde Moulin³⁶. Incidența elementelor acestei situații asupra operei însăși este manifestă. Un amator adevărat nu poate dicta, și nici prevedea măcar, care va fi evoluția operei unui pictor. Acesta mărturisește de multe ori că este el însuși surprins de felul cum evoluează.

Se întâmplă foarte rar ca opera odată desăvârșită, sau, mai degrabă, să spunem instaurată în linia ei de dezvoltare, pictorul să recunoască în ea ce visase la început. Lui Gischia îi place să repete : de obicei vrem să mergem undeva și ne trezim în altă parte. Bazaine scrie : „Nu poți face pictura pe care o vrei, e vorba să vrei să faci pînă la capăt pictura pe care poți să o faci, aceea pe care o poate face epoca“³⁷. Dar pictorul știe el oare ce poate și ce nu poate epoca ? Nu epoca este aceea care face pictura, ci pictura însăși sau, mai bine spus, pictorul. Iar munca pictorului se face pas cu pas, în cotidian : acest timp care trece nu este niciodată întru totul planificat. Pictorul-cercetător luptă împotriva trecutului lui, cu toate că se hrănește din el. Lucrul cel mai important pentru pictor nu este, așadar, de a ști (de a visa) încotro merge, ci de a nu zăbovi prea mult acolo unde este. Dacă uneori, în decursul experiențelor făcute, are impresia că bate pasul pe loc, nerăbdarea lui va fi compensată prin sentimentul că nu există timp pierdut pentru cel ce știe să învețe, chiar și din cele mai

³⁶ *Aspects économiques du marché des tableaux*, în „Revue d'Esthétique“, ian.-iun. 1959, p. 42.

³⁷ *Op. cit.*, p. 40.

cumplite eșecuri. În această privință, a căuta, înseamnă întotdeauna a găsi suficient de mult ca să nu te scufunzi. Dar atunci, opera este întotdeauna surprinzătoare prin ce găsește.

2. Totuși poți să fii în mod succesiv pictor monden și cercetător izolat, cum a fost Rembrandt. Dar cum oare recunoaște știința artei pe adevăratul pictor? Cum îl poate ea defini? Este știut că gustul de a picta e foarte răspândit în Franța și că „toți francezii pictează”. Totuși, nu toți sînt pictori. Prin ce este un om pictor sau își zice pictor, între toți aceștia care pictează? Sau altfel spus, din ce motiv un om care pictează nu se pretinde pictor? Deși, poate, el *este* pictor. Cele mai multe afirmații cu privire la numărul pictorilor își datorează caracterul lor fantezist lipsei de precizie a definiției pictorului. Activitatea picturală artistică este, în vremea noastră, o realitate evidentă (se vorbește mult despre ea și expozițiile abundă) și totodată împrăștiată, mobilă, dispartă, prost circumscrisă. De aceea, prima dificultate ce apare atunci cînd o studiezi, este aceea a limitelor în care trebuie să o încadrezi în chiar clipa cînd îi determini conținutul. Această problemă a unei abordări exacte se pune sub trei aspecte :

— *problema limitelor sociologice*. Sub ce rubrică e trecută în repertoriul meseriilor și profesiunilor alcătuite în baza recensămintelor, denumirea de artist-pictor? Atunci cînd sînt întrebați ce profesiune au, cei ce își spun pictori trebuie să aibă în comun atît trăsături sociale, tehnice, culturale și economice care îi fac producători (sau „creatori”) ai tablourilor lor, cît și trăsături psihologice precum capacitatea de a produce „talentul”, și poate un stil de viață. De unde și

— *problema limitelor psihologice* în cadrul căroră se califică pictorul, uneori în ciuda unei situații sociale care poate, fie să-l erijeze drept pictor, atunci cînd de fapt nu este decît un soi de neguțător sau de artizan (ale cărui ta-

lente le posedă în primul rînd), fie, dimpotrivă, să-l angajeze într-o altă activitate decît pictura, pentru care el simte totuși (mai mult sau mai puțin nostalgic) că are chemare. Chiar dacă există pictori-înnăscuți, ceea ce presupune anumite aptitudini speciale, aceste aptitudini nu sînt întotdeauna slujite de suficientă *vocație*, termen care, desigur, nu se poate preciza decît numai la cei care au reușit să-și dezvolte îndeajuns în decursul vieții un comportament mai mult sau mai puțin creator, *practica* artei lor. Dacă pictorul trebuie să se definească prin activitatea sa creatoare, atunci de ce să nu-l abordăm prin ceea ce constituie produsul acestei activități, prin opera sa? De fapt este tocmai ce am încercat să facem. Dar acum apare și

— *problema limitelor estetice* care circumscriu ceea ce numim „pictorii care contează”. Contează pentru cine? Aici vor interveni gusturile subiective ale sociologului și chiar pozițiile de principiu (estetice sau morale) de care trebuie să ne ferim. O „estetică a realității”, în accepția lui Ch. Lalo³⁸, n-ar mai fi, la limită, decît o sociologie a comportamentelor normative privind producția și consumul artistic. La polul opus, o sociologie care n-ar putea pune între paranteze aprecierile estetice și s-ar mărgini să se refere numai la pictorii mari și la publicul lor, n-ar mai fi decît un fel de istorie a artei prezente (istorie fără recul), negîndu-se pînă la urmă ca sociologie. Trebuie, totuși, la un moment dat, să se stabilească deosebirea dintre fenomenul sociologic, constituit de totalitatea pictorilor, și fenomenul de civilizație, constituit de mișcarea creatoare a cîtorva pictori „pe care istoria îi va reține”. În acest sens, *ei sînt pictura* timpu-

³⁸ *Classification structurale des beaux-arts, Formes de l'art, formes de l'esprit*, în „Journal de Psychologie”, 1951, p. 35.

lui lor, pe cîtă vreme, dintr-un alt unghi de vedere, ei nu sînt decît un extras magistral, fără a fi cel mai tipic.

3. De unde și această ultimă problemă spi-noasă, pare-se, a noului în artă. A voi noutatea pentru noutate ar fi un defect al pictorilor moderni: cel puțin așa afirmă profesioniștii academici și apărătorii Frumosului etern. Pentru aceștia, care sînt organizați în Asociații profesionale afiliate la *Confederația Muncitorilor Intelectuali*, cuvîntul *amator*, înseamnă nu un colecționar (chiar și potențial), adică un element al *publicului*, ci un rival economic, *un pictor non-asociat*, trăind de cele mai multe ori dintr-o altă meserie și practicînd pictura nu ca o profesie, ci de plăcere. Am studiat altundeva protestul acestor profesioniști organizați împotriva „muncii clandestine a amatorilor”. Interesant este faptul că protestul, care își poate găsi o justificare în contextul dreptului profesional, este însoțit de o oarecare acrimonie față de neguțătorii de tablouri, acuzați că, susținînd *noul cu orice preț*, pervertesc gustul publicului. Ca și cînd n-ar exista o *istorie* a artei și a gustului, ca și cînd în trecutul picturii n-ar fi existat perioade de intensă căutare a noului.

După cum subliniază Pierre Francastel, Quattrocento-ul florentin nu este o reîntoarcere la antichitate (care antichitate?), ci o lentă și tenace elaborare a unei noi viziuni picturale. Cît despre mișcarea artistică în Europa, începînd de la Impresionism, ea corespunde, fără îndoială, potrivit aceluiași istoric, unei „dis-trugerii a spațiului plastic” inventat de Renaș-tere, dar ea este totodată înnoire lentă și creație progresivă a unui „limbaj plastic” corespun-zător societății noastre, adică nevoii ei de în-noire. Și autorul afirmă cu fermitate că, din punctul lui de vedere, atît împărțirea în gru-pări, clanuri, școli, saloane, tendințe, cît și rolul personalităților marcante nu trebuie să-l obsedeze pe istoricul artei moderne. Esențialul

este mișcarea de ansamblu, atunci cînd vrei să stabilești adevărata noutate a concepțiilor ar-tistice, acea mișcare în care sîntem angrenați și care e departe de a fi încheiată. Nici un pictor nu poate fi pe deplin lucid în privința edificiului la care, cu voie sau fără voie, pune și el o piatră. În acest sens spuneam noi că totalitatea operei unui pictor rămîne totuși deschisă asupra unui ansamblu mai larg, cu adevărat istoric. Cît despre dorința de noutate (care nu întotdeauna este „cu orice preț”), este o prostie să o condamni. De ce s-ar dori noul în artă dacă nu pentru el însuși? Este în joc soarta picturii. Pictura *este* propria ei evolu-ție. Ea își făurește singură istoria. Cei ce gin-desc noul în contextul picturii-făcută-pentru-clientelă și își închipuie că neguțătorii de ta-blouri sînt încă și mai interesați decît pictorii (sau că aceștia sînt interesați din cauza lor) văd lucrurile anapoda: nimeni nu poate nega rolul neguțătorilor, nu asta e problema noastră, dar Braque ar trebui să fie mai prudent: nu *toată* pictura abstractă a artiștilor tineri este o chestiune de parale multe, după cum nu a fost nici Cubismul din timpul tinereții lui ³⁹. Ceea ce reprezintă o noutate pentru client (care trebuie zgîlțit pentru că e fixist) este deja o noutate tardivă. Clientela galeriilor este sensibilă față de viitorul anterior, și nu Pollock se vinde astăzi, ci un fel de sub-Braque.

Noul în pictură are, așadar, fațete multi-ple: la nivelul pictorului și al operelor sale, ca nu înseamnă niciodată ruptură totală cu un trecut din care de multe ori trebuie să alegi cîte o sursă brusc apărută. A. Leroy-Gourhan ⁴⁰ a studiat îndeaproape raporturile dintre îm-

³⁹ Ne referim la un interviu luat lui Braque de G. RIBEMONT-DESSAIGNES și publicat în „Arts”, sept. 1953. „Pictura abstractă este o pictură mon-denă. Prețurile sînt, însă, concrete. Ceea ce scrie M. RAGON, în *L'Aventure de l'Art abstrait*, p. 74, ni se pare just.

⁴⁰ *Evolution et technique*, II, *Milieu et techni-ques*, Paris, Albin Michel, 1945.

prumuturi și invenții în noul artistic. Expoziția „Orient-Occident“ și catalogul ei⁴¹ au subliniat caracterul tulburător al unor schimburi. Se știe rolul școlii Ukiyo-e și al stampelor japoneze în *cotiturile* artei occidentale începând cu Manet și Gauguin. Jean Laude lucrează actualmente la o teză asupra întâlnirii artiștilor europeni cu arta neagră. Departamentul intenționează de a minimaliza aceste fenomene de alimentare a creației artistice prin opere din vechime sau din ținuturi foarte îndepărtate. Însă izbitor e faptul că, de cele mai multe ori, aceste opere, care erau deja cunoscute sau zăceau prin cabinetele de curiozități, capătă dintr-o dată valoare de sursă, dar numai pentru epoca și artiștii ale căror probleme și căutări se dezvoltaseră într-o anumită direcție, coroborată și stimulată de „revelația“ lor. Iar această maturizare, care face din împrumut o alegere și din influență o revoluție, implică, la pictor, intenția fundamentală de a scăpa de o repetiție posibilă și, în general, confortabilă, a lucrurilor învățate de la maestrul lui direct. Pentru unii e joc și pentru alții revoltă, dar combativitatea există întotdeauna la baza activității creatoare. Nici o influență nu poate acționa asupra unei arte care doarme. Să ne amintim numai de extraordinarele momente de eferescență creatoare ce jalonează istoria picturii, de la Impresionism și Cafeneaua Guerbois, până la acele întâlniri de Joi ale lui Delaunay, din anii 1936—1939, la care adăugăm Montmartre și Montparnasse cât și *Bauhaus*-ul. Bineînțeles că istoria picturii nu trebuie izolată de aceea a instituțiilor unei societăți în ansamblul ei, dar sociologia istorică a artei nu poate neglija studiul grupărilor restrinse și a locurilor privilegiate, atunci când explică evoluția generală a gustului și a formării stilurilor. Apoi această eferescență locală nu era

⁴¹ *Musée Cernuschi*, noiembrie 1958 — februarie 1959, Edition des Musées Nationaux, Paris.

numai creatoare și realizatoare. În aceste stări de febră fecundă s-au scris multe manifeste, s-au scris teorii fără drept de apel, s-a decretat, s-a profetizat, s-a excomunicat, s-a împărțit istoria într-un trecut definitiv încheiat și într-un viitor în sfârșit nou⁴². Se credea că trebuie fabricate niște sisteme. Însă esențialul era această ruptură, această insatisfacție a spiritelor care, prin cuvinte mari și fraze absconse și în ciuda faptului că pretindeau să încheie definitiv și să eternizeze, inventau, făceau să fie acceptate și, finalmente, impuneau viziuni picturale noi.

Cu toate acestea nu există viziune picturală nouă ori „o nouă concepție a picturii“, ori „un nou sistem de semne expresive“ care, pentru a se impune unei epoci, să nu fie conduse de câțiva maștri la un prestigiu socio-cultural, a cărui iradiere depinde de calitatea și de ținuta tehnică a operelor lor. Vitalitatea picturii contemporane se manifestă tocmai prin aceea că marii pictori ai ultimului veac (ne referim la aceia care, finalmente, au început să conteze în mișcarea picturii spre viitorul ei) n-au fost niciodată străini de eferescența timpului lor. Ei au împletit *spiritul de cercetare* cu *voința de realizare*. Fuziunea, uneori dificilă, a acestor două virtuți a permis reînnoiri parțiale, treptat coalizate într-o mișcare generală a picturii din secolul al XX-lea. Cercetătorii și realizatorii, în ansamblu, erau aceiași.

⁴² Și se continuă încă. În „United States Lines“, Georges MATHIEU scrie, privitor la „o nouă încarnare a Semnelor“: „Ultima fază a evoluției formale a picturii occidentale începută cu zece veacuri în urmă se sfârșește cu Wols. Mai important este că însemnătatea lui Wols transcende istoria Artei (unde valoarea sa de martor nu trebuie confundată cu aceea a unor pictori de mîna a doua, cum sînt Kandinsky, Malevitch și alții): opera sa este strigătul cel mai lucid, cel mai evident și cel mai patetic al acestui moment de răscruce al umanității în care ne aflăm“, apud „Nouvelle Revue Française“, 1 nov. 1958, p. 929.

CONCLUZII

Așadar iată-ne ajunși în momentul concluziilor.

Pornind de la faptul că există tablouri pictate pe suporturi plane și care pot fi definite prin ordinea plastică ce le cîrmuiește, am pus problema originii acestei ordini și, cînd a fost cazul, a principiilor ei. Pentru a răspunde unei asemenea întrebări, a trebuit să analizăm munca pictorului și să dispunem într-o ordine, care nu este ordinea plastică, ci ordinea practică (nu atît a operei, cît a operației), elementele materiale și psihologice ale acestei munci. Studiul *mîinii* pictorului și a artei lui de a vedea, ne-a condus, pe parcurs, la aceste prime concluzii, și anume :

— a picta înseamnă a ascunde zidul sau suportul printr-un strat adăugat, înseamnă a camufla : a schimba aparența a ceva ;

— actul elementar de a picta înseamnă a așterne o tușă, o pată, cu mai multă sau mai puțină măiestrie, pe scurt, a așterne o *suprafață mică* pe suprafața mare a suportului : înseamnă a interveni în raportul dintre ansamblul aparent și detaliile pe care acesta le integrează ;

— însă, în timpul lucrului, gîndirea pictorului își asumă această activitate și manifestă intenția de a *fixa* o aparență ca atare pe un

suport, fie că această aparență trimite la obiecte percepute (privite), fie la o lume mai vagă (văzută). A desena nu înseamnă a face un contur la întîmplare, ci a-l fixa pe o materie plană ;

— aceste aparențe, chiar atunci cînd sînt luate direct dintr-o lume vizuală, sînt condiționate pînă și în percepția curentă pe care pictorul o are despre lucruri, de practica sa picturală : aparența picturală *informează* „natura“.

Apoi a fost necesar să mergem mai departe, să intrăm oarecum în operă. Am enumerat astfel patru categorii de elemente plastice esențiale (linii, valori, culori, pastă), constitutive ale *forme pictate*. Aceste forme determină aparența tabloului. La nivelul lor sesizăm esențialul picturii. Dar ele folosesc întotdeauna (de vrem sau nu) pentru a exprima altceva decît pe sine, și nu neapărat aparența perceptivă a lucrurilor. Formele picturale fiind autonome, dar expresive, se pun două probleme :

1. Problema specificității ordinii plastice :

— Această ordine — indiferent dacă pictura e imitativă, figurativă ori nonfigurativă, abstractă — este în funcție de dispunerea elementelor plastice în cadrul limitat al suportului ;

— Această ordine poate fi, mai mult sau mai puțin, riguroasă ori calculată ; uneori e aparent perturbată ; niciodată însă nu e absentă, nici chiar la „informali“ ;

— Stilul geometric nu are privilegiul rigurozității în ordinea compozițională.

2. Problema picturii ca limbaj. Opera exprimă altceva decît ordinea plastică. Datorită acestui fapt îi revine o funcție simbolică și, într-o oarecare măsură, este un „limbaj plastic“ ;

— Opera este un limbaj plastic la nivelul elementelor plastice înseși și al formelor, și nu în mod specific la nivelul obiectelor sau subiectelor reprezentate de imageria pictată ;

— Semantizarea formelor plastice se operează în practică, nu exclusiv de pictor, ci de raportul pictor-tablou-spectator. Această practică istorică constituie ca expresive anumite forme picturale care dau o existență materială, transformându-le, acelor „larve de forme“ schițate schematic de memoria afectivă comună. Buna înțelegere dintre pictor și public e condiționată de aceste forme picturale semnificative;

— Privită însă din unghiul pictorului la lucru, pictura este mai degrabă construcție decât limbaj, și spiritul ce se manifestă aici, ca în orice fel de construcție umană, stăpânește, datorită ei, un domeniu al realului;

— Chiar dacă acest domeniu se numește natură, esențialul rezidă în faptul că el este domeniul aparențelor colorate. În sens tehnic, natura reprezintă pentru pictor o lume vizuală din care el trage învățăminte cu privire la aparența ce urmează a fi pictată. Justificare și depășire, în măsura în care aceste lecții solicitate (cît și cele deja învățate) variază din punct de vedere istoric, putem spune că „există tot atîtea naturi cîte școli de artă“;

— În plus, pictorul se poate ține mai mult sau mai puțin departe de aparențele perceptive ale lumii. De la figurativ la non-figurativ, distanța dintre lucrul privit și tabloul pictat crește. Urmează o mutație în obiectul pictural. Însă lecția aparențelor vizuale este totdeauna ascultată;

— Această lecție poate fi aceea a aparențelor elaborate anterior de pictură: particularitatea picturii moderne constă în aceea că e conștientă de trecutul ei istoric. Nu există un progres pictural efectiv, însă cei ce sînt în stare să extragă din comorile trecutului au o atitudine specială;

— Adeseori teoriile plastice nu au venit decât mai târziu, ca să ratifice o stare de fapt în care noul fusese deja realizat. Nu se pictează prin punerea în practică a unei teorii;

— Și asta pentru că activitatea constructivă a spiritului se manifestă, chiar în pictură, potrivit unui demers autonom în care inteligența, departe de a fi conceptuală, este invenție sensibilă. Așadar simțurile înseși devin niște teoreticieni ai aparenței. Pictura nu poate fi înțeleasă decât prin pictură: ea se explică singură ochilor deveniți experți.

Căci aparența, în general, se explică prin ființa care apare și prin felul cum aceasta se comportă în fața unei priviri. În opera picturală, considerată în afara oricărei intenții iluzioniste — și pictura nu este *iluzie* decât atunci cînd e privită din unghiul a ceea ce nu este; privită din unghiul a ceea ce este, trebuie spus *expresie* —, aparența nu trimite la o ființă, ci (prin comparație cu alte forme) la o *încărcătură*, sau la un conținut propriu, care este de fapt *sensul* formei. Dar nu este un sens lexicografic: acest sens nu este altceva decât *viața* formei, ca să vorbim ca Focillon, ori „abstracțizare a sentimentului“, potrivit termenilor lui Th. Ribot.

Astfel pictura se numără printre artele aparenței, din care, de altfel, fac parte, cu titlu divers, toate celelalte arte plastice. Ea este, îndeosebi, o aparență fixată, în opoziție cu tot ceea ce în lume sau în artă ne apare în mișcare. Aparența picturală a mișcării e imuabilă: și nu este cea mai neînsemnată dintre ambiguitățile acestei arte, seducătoare ca orice artă prin înseși ambiguitățile ei. Împotriva timpului care deformează și care ucide, iată, în toată frumusețea lor trecătoare, acum pentru totdeauna fixată, chipul unui om, trupul unei zeițe, animalul sacru. Răspund oare artele plastice unei năzuințe de eternitate a aparenței? „A fixa clipa divină“, spunea Claude Monet.

Rezultă de aici că aparența, fixată și expresivă prin propriile ei forme, este sieși suficientă; ea poate fi construită ca o lume auto-

nomă. Tabloul este pină la urmă singurul obiect al picturii, și nu numai al picturii non-figurative: în calitatea lui de unitate armonioasă, el exprimă o *experiență a totalității*, și, în acest soi de organism ce-l constituie, tabloul instaurează niște niveluri de aparențe, mai mult sau mai puțin etalate și „bătătoare la ochi. Unele tablouri abstracte, figurative sau nu, ar vrea, din rațiuni de „puritate“, să reducă partea de implicit în aparența pictată, nepropunând decît o aparență ca atare, bogată în armonii. Pe plan estetic, important este ca aparența pictată, independent de stil sau de școala căreia îi aparține, să fie îndeajuns de autonomă.

Această izolare și fixare a aparenței colorate fiind satisfăcătoare în sine, încorporează tabloul nu numai în funcțiile simbolice ale spiritului nostru și în funcțiile lui constructive, dar și în funcțiile lui estetice. Aparența picturală, pusă la punct cu știință și măiestrie, este finalmente o aparență care îți dăruiește bucurii. De la senzație la cunoaștere, de la cunoaștere la plăcere și de la plăcere la elevația sufletească, acea *ἁισθησις* este pe deplin realizată pentru ea însăși. Și acest lucru, în ultimă instanță, ne conduce la un aspect al operei picturale pe care îl împărtășește cu orice altă realizare, cu orice altă muncă făcută de om și ajunsă la nivelul ei creator: *stilul*.

Cuvîntul stil poate fi înțeles (la fel ca și cuvîntul civilizație, de pildă) la plural sau la singular. În primul caz, atunci cînd se va vorbi de stilul bizantin, de stilul giottesco etc..., conceptul este istoric și nu trebuie confundat cu moda. „Stilul, scrie P. Francastel, nu înseamnă o modă mai durabilă“. Moda ține de nevoia de schimbare a publicului sau a artiștilor. Însă modele sînt orientate de stări de spirit care, și ele, sînt legate de o nevoie de fixitate ce se află la originea stilului. Aceste stări de spirit se constituie lent și formează un tot compact. Modele marchează „lentele etape ale integrării

noilor stiluri în viață“. Dar modele pot fi de asemenea fascinate de formule potrivnice progresului unui stil. Pe scurt, moda este efervescentă, înăuntrul unei deveniri mai lente, maturizarea unui stil. Acesta corespunde elaborării unei conștiințe istorice noi. „Nu poate fi vorba de stil decît atunci cînd un artist impune atît emoția sa, cît și o anumită manieră *conștientă* de a o exprima. Nu există artă fără formă în sensul material al cuvîntului.“¹ (Acest sens este, cred eu, cel pe care l-am dat cuvîntului formă atunci cînd am refuzat să-l despărțim de conținut.) Stilul ar fi, așadar, un fel de structură proprie unui grup dat de opere, oricît ar fi de singulare aspectul și particularitățile fiecăreia dintre ele. Stilistica este o morfologie. Va trebui să mai adăugăm că această morfologie este atît de bine *înche-gată*, atît de consistentă, încît se impune în mod exemplar generațiilor următoare.

Dar această exemplaritate poate avea în vedere stilul în sensul strict al cuvîntului (recopiem, imităm, degradăm) sau poate avea în vedere spiritul, nu numai spiritul unui anumit stil, ci al oricărui fel de stil. Depășim atunci accepția istorică a cuvîntului. În gura artistului, care nu pomenește de stil fără rezerva cuvenită valorilor serioase, cuvîntul desemnează o anumită plenitudine, urmărită ca un scop prin efortul creator. Criteriile generale ale stilului, ca valoare urmărită de operația artistică (criterii comune tuturor operelor majore de diverse stiluri, de-a lungul istoriei), sînt, în același timp, *calități de muncă* și *calități ale operei produse* de această muncă. Ele pot fi reduse la trei:

— *economia mijloacelor*, integrarea completă a tehnicii în operația creatoare. Fie că, dintr-o dorință de „puritate“, aceste mijloace sînt reduse la numai cîteva, fie că sînt numeroase, ele sînt utilizate în așa fel încît să nu

¹ *Peinture et société*, p. 220.

să fie aparente. O anumită logică estetică, inteligența și *tactul* plastic intervin aici chiar în practică.

— *expresia densă și reținută*. Opera trece înaintea „mesajului” ei. Și trebuie să exprimi cât mai mult cu puțință („totul”) numai prin mijloace alese. Opera este deschisă, dar nu fără frâu. Este subiectivă, dar universală. *Ținuta* unei opere picturale face nu numai ca ea să reziste pe perete, dar și să stea la locul ei. Este o ținută morală.

— *autonomia organică a operei*: orice operă care are nu numai un stil dar și stil, creează impresia de a fi suficientă sîși. Părțile sînt integrate în întreg într-un mod atît de fericit, încît nici nu le remarci ca părți. Nevoia de fixitate a aparențelor admirate este atunci satisfăcută. De unde și acea impresie de forță și de prezență, ce ne-o impune opera.

Or, ce altceva sînt aceste virtuți decît niște virtuți ale spiritului în acțiune? Nu sîntem nicidecum surprinși să găsim aici o manifestare foarte generală a spiritului: pictura nu este decît o specie printre atîtea alte creații ale omului. Stilul înseamnă stăpînirea acțiunii, reușita operei. Creatorul știe ce vrea. A devenit maestru. A atins apogeul, acea *acmè* a stilului său. Ceea ce nu înseamnă că spiritului în plină activitate nu-i mai rămîne decît să hălăduiască. Această *acmè* a creației înseamnă tot luptă. Concepția și execuția, timpul picturii, căutările, studiile, efortul fizic de a lucra, toată această conduită creatoare face să intervină, în etape sau brusc, cînd calculul și execuția rece, cînd emoția și impetuositatea tehnică, însă nu există calcul pictural fără freamătul sensibilității și nici impetuositate și „isterie tehnică”, fără supravegherea, ascunsă dar rece, a creierului. Opera picturală, ca orice creație artistică, este *artificial-întrădăcinată*. Pentru acest motiv celui ce știe să privească un tablou care a ajuns la stil, i se înfățișează spectacolul spiritului în acțiune, și, prin

operă, descoperă ce este spiritul. El sesizează în acest tablou *unitatea* unui anumit triumf al pictorului, dar în această unitate găsește și numeroase urme ale bătăliilor purtate; el știe să vadă sfada dintre funcțiunile psihologice, dintre facultățile omenești, așa cum s-au înscris ele aici, constituindu-se. Triumf, spunem noi, preluînd termenul lui Raymond Bayer, dar a triumfa nu este oare apanajul spiritului? El nu există decît atunci cînd reușește să ființeze. La fel ca și opera de artă. Iar delectarea pe care aceasta ne-o produce se datorează, în bună măsură, lecției care se desprinde din ea prin acest triumf ce-l manifestă.

BIBLIOGRAFIE

- ALAZARD, J. *Le portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris, H. Laurens, ed. a 3-a, 1951.
- ALBERTI, L.-B., *De la peinture et De la sculpture*, trad. din latină de Claudius Popelin, Paris, A. Levy, 1869.
— Vezi. P.-H. MICHEL.
- AMAURY-DUVAL, *L'atelier d'Ingres*, (1878). ed. a 5-a, Paris, G. Crès, 1924.
- APOLLINAIRE, G., *La peinture moderne*, în „Der Sturm“, nr. 148—149 (exemplar multiplicat).
— *Le commencement du cubisme. Réalité, peinture pure*, apud P. FRANCASTEL, *Du cubisme à l'art abstrait*, p. 153.
- ARNAUD, Noël, *Graphik*, gravuri și litografii de DUBUFFET, catalog general și introducere de Noël Arnaud; expoziție deschisă la Kunst Museum din Silkeborg (Danemarca), 1961.
- BACHELARD, G., *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 1957.
- BALTRUŠAITIS, Jurgis, *Art sumérien, art roman*, Paris, E. Leroux, 1934.
— *Aberrations*, Paris, Olivier Perrin, 1957.
— *Le Moyen Age fantastique*, Paris, A. Colin, 1955.
- BAUDELAIRE, Ch., *Curiosités esthétiques*, Lausanne, éd. de l'Oeil, 1956.
— *Journaux intimes*, Paris, Mercure de France, 1938.
- BAYER, R., *Traité d'esthétique*, Paris, A. Colin, 1956.
- BAZAINE, J., *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, (Paris, Floury, 1948), ediție nouă adăugită, Paris, éd. du Seuil, 1953.
- BENVENISTE, E., *Communication animale et langage humain*, în „Diogène“ nov. 1952.
- BERENSON, B., *Esthétique et histoire des arts visuels*, trad. și prefață de J.L. Alazard, Paris, Albin Michel, 1953.
- BERNARD, Emile, *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*, Paris, A la Renaissance esthétique, 1920.
- BLANC, Ch., *Histoire des peintres de toutes les écoles*, 14 vol., Paris, Veuve Renouard puis Loones, 1861—1876.
- BLANCHE, J.-E., *Propos de peintres. De David à Degas*, prefață de Marcel Proust, Paris, Emile-Paul fr., 1919.
- BLONDEL, Charles, *Les volitions*, în *Nouveau traité de psychologie* de DUMAS, Paris, Alcan, 1939 t. VI, p. 419.
- BORDIER, R., *L'art et la manière*; anchetă, în „Art d'aujourd'hui“, 1953, nr. 8 și 1954, nr. 1, 2—3, 4—5, 6—7.
- Bosch, *Goya et le fantastique*, Catalogul expoziției, Bordeaux, 20 mai — 31 iulie 1957, prezentată de Gilberte Martin-Méry, Bordeaux, Imp. Delmas, 1957.
- BOUTONNIER, Juliette, *Les dessins des enfants*, Prefață de G. Bachelard, Paris, éd. du Scarabée, 1953.
- BRAQUE, G., *Le jour et la nuit, Cahiers, 1917—1952*, Paris, Gallimard, 1952.
- BRETTON, A., *Le surréalisme et la peinture* (N.R.F., 1928), suivi de genèse et perspective artistiques du surréalisme et de fragments inédits, New York Brentano's, 1945.
- BRION, Marcel, *Art abstrait*, Paris, Albin Michel, 1956.
— *La peinture allemande*, Paris, Tisné, 1959.
- BRÜCKE, Ernst, *Des couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel*, trad. din germană de J. Schutzenberger, Paris, A. Baillière, 1866.
— *Principes scientifiques des beaux-arts*, urmat de HELMHOLTZ, *L'optique et la peinture*, trad. din germană, Paris, A. Baillière, 1878.
- BRUNSCHVIG, L., *Agenda retrouvé*, Paris, éd. de Minuit, 1948.
- BUNIM, Miriam Schild, *Space in medieval painting and the forerunners of perspective*, New York, Columbia University Press, 1940.
- BURTY, *Maîtres et petits maîtres*, Paris, G. Charpentier, 1877.
- BUTOR, M., *La corbeille de l'Ambrosienne*, în „Nouvelle Revue Française“, an 7, nr. 84, dec. 1959.
- CAILLOIS, Roger, *Natura pictrix*, în *Cahiers du Musée de poche*, nr. 1, martie 1959, p. 33.

- CANGUILHEM, G., *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique*, teză de doctorat, Facultatea de litere din Strasbourg, Clermont-Ferrant, Imp. La Montagne, 1943.
- CASSOU, J., *La nostalgie du métier, Formes de l'art, formes de l'esprit*, în *Journal de Psychologie*, P.U.F., 1951.
- *Le nu dans la peinture européenne*, Paris, Braun, 1953.
- *Philosophie du cubisme*, în „*Revue d'Esthétique*“, 1953, pp. 386—399.
- CENNINO CENNINI, *Traité de la peinture*, mis en lumière pour la première fois, avec des notes par le chevalier G. Tambroni, trad. de Victor Mottez, Paris, Veuve Renouard, 1858.
- CHAMPLY, *Histoire de l'abbaye de Cluny*, ed. a 3-a, Paris, Librairie centrale des Sciences, 1930.
- CHARPIER, J. și SEGHERS, P., *L'art de la peinture*, Paris, éd. Seghers, 1957.
- CHASTEL, A., *L'art italien*, 2 vol., Paris, Larousse, 1956.
- *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Teză, Paris, P.U.F., 1959.
- CHASTEL, A. și GRAND, Paule-M., *L'art pour l'art, Formes de l'art*, V, Paris, Formes et reflets, 1955.
- CHEVREUL, Eugène, *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*, Paris, Pitois-Levrault, 1839.
- CICHY, Bodo, *Les chefs d'œuvres du nu*, Paris, éd. du Pont-Royal, 1958.
- COMBARIEU, J., *Histoire de la musique*, Paris, A. Colin (1913) t. I, ed. a 9-a, 1953.
- COURTHION, P., *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*, 2 vol., Genève, P. Cailler, 1957.
- COUTURE, Th., *Méthodes et entretiens d'atelier*, Paris, 22, rue de Ventimille, 1867.
- DAMISCH, H., *Un outil plastique: le nuage*, în „*Revue d'Esthétique*“, t. XI, fasc. 1 și 2, ian.-iunie 1958, p. 104.
- DEGAND, L., *De la figuration et de l'abstraction en peinture*, în „*Journal de psychologie*“, nr. 2, 1949.
- *Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction*, Paris, éd. de l'Architecture d'aujourd'hui, 1956.
- DELACROIX, Eugène, *Journal*, Paris, Plon, 1893, 3 vol.
- DELACROIX, Henri, *Psychologie de l'art*, Paris, Alcan, 1927.
- *Les sentiments esthétiques et l'art*, în DUMAS, *Nouveau traité de psychologie*, t. VI, Paris, Alcan, 1939, pp. 311—393.
- DELAUNAY, R., *Carnets inédits*, vezi FRANCASTEL.
- DENIS, Maurice, *Théories (1890—1910)*, Paris, Rouart et Watellin, 1920.
- *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré (1914—1921)*, Paris, Rouart et Watellin, 1922.
- DIEHL, Gaston, *Les problèmes de la peinture* (în colaborare), Lyon, ed. Confluences, 1945.
- DORIVAL, B., *Paul Cézanne*, Paris, Tisné, 1948.
- *Les peintres du XX^e siècle*, Paris, Tisné 1957, 2 vol.
- *Le Cubisme, 1911—1918*, Expoziție, 25 mai — 30 iunie 1945, Paris, Galerie de France, 1945, note de A. Lhote.
- DUBUFFET, J., *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946, coll. *Metamorphoses*. Vezi ARNAUD Noël.
- DUFRENNE, Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Teză, 2 vol., Paris, P.U.F., 1953.
- ESCHOLIER, Raymond, *Matisse, ce vivant*, Paris, A. Fayard, 1956.
- FÉLIBIEN, *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes*, (Paris, 1666—1668), Ediție nouă revăzută, corectată și adăugită, Londra, D. Mortier, 1705, 4 vol.
- *Idée du Peintre parfait pour servir de règle aux jugements qu'on doit porter sur les ouvrages des peintres*, Londra, D. Mortier, 1707. (Vezi CHARPIER J. și SEGHERS, P. citat *in extenso*).
- FER, Edmond, *Solfège de la couleur*, prefață de Yves le Grand, Paris, Dunod, 1958.
- FLORISOONE, M., *Esthétique et mystique chez Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean-de-la-Croix*, Paris, éd. du Seuil, 1956.
- *Portraits français*, Paris, éd. de la Galerie Charpentier, 1946.
- FOCILLON, H., *Technique et sentiment*, Paris, H. Laurens, 1919.
- *Peintures romanes des églises de France*, Paris, P. Hartmann, 1938.
- *La vie des formes suivi de Eloge de la main*, Paris, Alcan — P.U.F. 1939.
- Formes de l'art, formes de l'esprit*, în „*Journal de Psychologie*“, nr. special, Paris, P.U.F., 1951.
- FRANCASTEL, Galienne, *Le style de Florence (Le Quattrocento)*, Paris, Tisné, 1958.
- FRANCASTEL, Pierre, *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951.
- *Histoire de la peinture française*, Bruxelles, Elsevier, 1955, 4 vol.

- *Du Cubisme à l'art abstrait. Les carnets inédits de Robert Delaunay*, Paris, Ed. S.E.V.P.E.N., 1958.
- FRANCISCO DE HOLLANDA, *Quatre dialogues sur la peinture*, trad. din portugheză de Léon Rouannet, Paris, Champion, 1911.
- FROMENTIN, Eugène, *Les maîtres d'autrefois*, Paris, Nelson, f.d.
- GALLOT, H.-M., *Séraphine Louis*, în „L'Information artistique”, nr. 60, 1957.
- GASQUET, J., *Paul Cézanne*, Paris, Bernheim jeune, 1921.
- GAUGUIN, P., *Raconters d'un rapin*, Paris, Falaize, 1951.
- *Lettres à sa femme et à ses amis*, prefață și note de M. Malingue, Paris, Grasset, 1946.
- GAURICO, Pomponio, *De sculptura* (1504) în continuarea lui IOANNIS AB INDAGINE, *Introductiones...* Ursilis, apud C. SUTORIUM, impensis Lazari Zetzneri, 1603.
- GENAILLE, R., *La peinture des anciens Pays-Bas, de Van Eyck à Bruegel*, Paris, Tisné, 1954.
- GHYKA, Matila, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, Paris, Gallimard, 1927.
- GILSON, Etienne, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958.
- GLEIZES, A., și METZINGER, J., *Du Cubisme*, Paris, Figuière, 1912.
- GOBLOT, E., *Le système des sciences*, Paris, A. Colin, ed. a 2-a, 1930.
- GRABAR, A., *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale*, în „Cahiers archéologiques”, fasc. I, 1945, p. 15.
- GRIS, Juan, *Notes sur ma peinture și Des possibilités de la peinture*, (1924), vezi D.-H. KAHNWEILLER.
- GROHMANN, Will, *Paul Klee*, trad. de J. Descoullages și J. Philippon, Paris, Flinker, 1954.
- *Vassily Kandinsky, la vie, son œuvre*, trad. de Blaise Briod, Köln, DuMont Schauberg, Paris, Flammarion, 1953.
- GUERLIN, *L'art enseigné par les maîtres. La technique*, Paris, H. Laurens, 1937.
- GUERRY, Liliane, *Cézanne et l'expression de l'espace*, Paris, Flammarion, 1950; Bibliothèque d'Esthétique.
- GUILLAUME, P., *La psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937.
- *La formation des habitudes*, Paris, P.U.F., 1947.
- GUILLOT, Marcel, *Variété des couleurs obtenues en peinture avec un seul pigment*, în *Problèmes de la couleur*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, pp. 167-174.

- *L'harmonie physique, chimique et esthétique des couleurs*, în *Les lettres françaises*, nr. 774, 21 mai 1959.
- HABASQUE, Guy, *Le contraste simultané des couleurs et son emploi en peinture depuis un siècle*, în *Problèmes de la couleur*, p. 239.
- HENRY, Françoise, *Irish art in the early Christian Period*, Londra, Methuen, 1940.
- HOURS-MIÉDAN, Madeleine, *À la découverte de la peinture par les méthodes physiques*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1957.
- HUBERT, *Les peintures murales de Vic et la tradition géométriste*, în „Cahiers archéologiques”, nr. 1, 1945, p. 77.
- HUYGHE, René, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955.
- *L'art et l'homme* (în colaborare), Paris, Larousse, 1957—1959, 2 vol. apărute.
- INGRES, J.-D., vezi P. COURTHION.
- JORN, Asger, *Pour la Forme, ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris, editat de Internationale situationniste, 1958.
- JOUSSE, M., *Etude de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, Paris, Beauchêne, 1925, în *Archives de philosophie*, vol. II, caiet IV.
- KAHNWEILLER, D.-H., *Juan Gris, sa vie, son œuvre*, ed. a 5-a, Paris, Gallimard, 1946.
- KANDINSKY, V., *Du spirituel dans l'art*, trad. din germană, postfață de Ch. Estienne, Paris, éd. du Beaune, 1951.
- KAPLAN, A., *Referential meaning in the Arts*, în „The Journal of Aesthetics and art Criticism”, vol. XII, iunie 1954, pp. 457—474.
- KLEE, Paul, *Das bildnerische Denken*, Basel. Stuttgart, Bruno Schwabe, 1953.
- *Journal*, trad. de Pierre Klossovski, Paris, Grasset, 1959.
- KRESTOVSKI, Lydie, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris, éd. du Seuil, 1947.
- LALO, Charles, *L'esthétique expérimentale contemporaine*, Paris, Alcan, 1903.
- *Les sentiments esthétiques*, Paris, Alcan, 1910.
- *Introduction à l'esthétique*, Paris, A. Colin 1912.
- *L'art et la vie sociale*, Paris, Doin, 1920.
- *L'art et la morale*, Paris, Flammarion, 1922.
- *La beauté et l'instinct sexuel*, Paris, Flammarion, 1922.

- *L'idée de progrès dans les arts et dans les sciences*, Comunicare ținută la Societatea de Psihologie, în „Journal de Psychologie”, 1930, p. 449.
- *L'expression de la vie dans l'art*, Paris, Alcan, 1933.
- *L'art loin de la vie*, Paris, Vrin, 1939.
- *L'art près de la vie*, Paris, Vrin, 1946.
- *Les grandes évasions esthétiques*, Paris, Vrin, 1947.
- *L'économie des passions*, Paris, Vrin, 1947.
- *Classification structurale des beaux-arts*, în *Formes de l'art, formes de l'esprit*, Paris, P.U.F., 1951.
- LALO, Ch. și LALO, Anne-Marie, *La faillite de la Beauté*, Paris, Ollendorf, 1923.
- *La femme idéale*, Paris, Savel, 1947.
- LAMBERT, J.-H., *Photometria sive de mensura et gradus luminis, colorum et umbrae*, Aug. Vindilicorum, sumptibus viduae E. Kleit, 1760.
- LÄNGIN, G., *Religion und Hexenprozess*, Leipzig, O. Voigand, 1888.
- LAPICQUE, Ch., *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, Paris, Grasset, 1958. Vezi J. LESCURE.
- LAPOUJADE, R., *Les mécanismes de fascination*, Paris, éd. du Seuil, 1945.
- LASSAIGNE, J., *Villon*, Paris, éd. de Beaune, 1950.
- *Dufy*, Genève-Paris, Skira, 1959.
- LAURENT, Jeanne, *La république et les beaux-arts*, Paris, Julliard, 1955.
- LEFEBVRE, Henri, *Contribution à l'esthétique*, Paris, éd. sociales, 1953, coll. „Problèmes”.
- *Pignon*, Paris, éd. Le Musée de Poche, 1956.
- LE GRAND, Yves, *Optique physiologique*, Paris, éd. de la Revue d'Optique, 3 vol., 1952—1956.
- LEONARDO DA VINCI, *Traité de la peinture*, traducere integrală de J. Péladan, Paris, Ch. Delagrave, 1910.
- *Carnets*, trad. din italiană de Louise Servicen, prefată de Paul Valéry, Paris, Gallimard, 1942, 2 vol.
- Leonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVI^e siècle*, Colocviul C.N.R.S., 4—7 iulie 1952, Paris, C.N.R.S. și P.U.F. 1953.
- LEROY-GOURHAN, A., *Evolution et techniques, II. Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945.
- LEROY, Paul, *Traité de peinture*, Paris, éd. Universelles, 1947.
- LESCURE, J., *Lapicque*, Paris, Galanis, 1956.
- LHOTE, André, *La peinture, le cœur et l'esprit*, urmată de *Parlons peinture*, Paris, Denoël, 1933.
- *Traité du paysage*, Paris, Floury, 1941.
- *Peinture d'abord*, Paris, Denoël, 1942.
- *De la palette à l'écrivoire*, Paris, Corrêa, 1946.
- *Traité de la figure*, Paris, Floury, 1950.

- LHOTE, Henri, *A la découverte des fresques du Tassili*, Paris, Arthaud, 1958.
- LUQUET, *Le dessin enfantin*, Paris, Alcan, 1927.
- MALEVITCH, *Le monde de la non-représentation*, apud M. SEUPHOR, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, p. 97.
- MALRAUX, A., *La psychologie de l'art*, în „Verve”, nr. 1, dec. 1937, p. 41.
- *Psychologie des Renaissances*, în „Verve”, nr. 2, mai-iunie 1938, p. 21.
- *Psychologie de l'art. I. Le musée imaginaire*, Genève, Skira, 1947. II. *La création artistique*, Paris, Skira, 1948. III. *La monnaie de l'absolu*, Paris, Skira, 1950.
- *Les voir du silence*, Paris, N.R.F., 1951.
- Prefată la expoziția *Les manuscrits à peinture en France du XIII^e au XVI^e siècle*, Catalog prezentat de J. Porcher Paris, B.N., 1955.
- MARX, Karl, *Economie politique et philosophie*, în *Oeuvres complètes de Karl Marx*, Paris, éd. Costes, 1937, t. VI. (Manuscrisul din 1844).
- MASSON, A., *Plaisir de peindre*, Nice, La Diane française, 1950.
- MATISSE, Henri, vezi R. ESCHOLIER.
- MERIMÉE, J., *De la peinture à l'huile, ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours*, Paris, Huzard, 1830.
- MEYERSON, Ignace, *Les images*, în „Journal de Psychologie”, 1929, nr. 4, p. 625.
- *Les „images-éclaircs”*, în „Journal de Psychologie”, 1929, nr. 3, p. 569.
- *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*, Paris, Vrin, 1948.
- *Discontinuités et cheminements autonomes dans l'histoire de l'esprit*, în „Journal de Psychologie”, 1948, nr. 3, p. 273.
- *Aspects et problèmes d'une psychologie comparative historique*. Conferință inedită, mai 1951.
- *Comportement, travail, expérience, oeuvre*, în „L'année psychologique”, an 50, omagiu lui Henri Piéron, Paris, P.U.F., 1951, p. 77.
- *L'entrée dans l'humain*, în „Revue philosophique”, 1952, nr. 1, p. 2.
- *Les métamorphoses de l'espace en peinture. A propos des travaux de M. Francastel*, în „Journal de Psychologie”, 1953 nr. 4, p. 405.
- *Le travail, fonction psychologique*, în „Journal de psychologie”, 1955, nr. 1, p. 1.
- *Sur la spécialité de l'art et de ses objets*, în *Mélanges Jamati*, Paris, éd. du C.N.R.S., 1956, p. 217.

- Lecție inaugurală a cursului ținut la Ecole pratique des Hautes Études, 16 nov. 1959, *inédit*.
- MICHEL P.H., *La pensée de L.-B. Alberti*, Teză, Paris, Les Belles - lettres, 1930.
- MICHELIS, P.-A., *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, Flammarion, 1959, Bibliothèque d'esthétique.
- MIRÓ, J., vezi J. SWEENEY.
- MONDRIAN, Piet, *La nouvelle plastique dans la peinture*, în M. SEUPHOR, *Mondrian, sa vie, son oeuvre*, p. 142 și *Dictionnaire de la peinture abstraite*, p. 100.
- *Réalité naturelle et réalité abstraite*, vezi M. SEUPHOR, *Mondrian, sa vie, son oeuvre*, p. 303.
- MORRIS, Ch., *Signs, language and behaviour*, New York, Prentice - Hall Inc., 1946.
- MOULIN, Raymonde, *Aspects économiques du marché des tableaux*, în „Revue d'Esthétique”, 1959, ian.-iunie, p. 42.
- MOUREY, G., *Rossetti et les Préraphaélites anglais*, Paris, Laurens, f.d.
- OMBREDANNE, André, *L'aphasie et l'élaboration de la pensée explicite*, Paris, P.U.F., 1951.
- *Analyse de l'aphasie et essence du langage*, în „Journal de Psychologie”, nr. special, *La psychologie du langage*, 1933.
- „Orient-Occident”. Catalogul expoziției deschisă la Muzeul Cernuschi, nov. 1958—febr. 1959. Ed. des Musées nationaux.
- PAILOT DE MONTABERT, *Théorie du geste dans l'art de la peinture, renfermant plusieurs préceptes applicables à l'art du théâtre, suivie des principes du beau optique, pour servir à l'analyse de la beauté dans le geste pittoresque*, Paris, chez Magimel, 1813.
- *Traité complet de la peinture*, Paris, Bessanger père, 1829, 9 vol.
- PANOFSKY, E., *Die Perspektive als „symbolische Form”*, în „Vorträge der Bibliothek Warburg”, 1924—1925, Teubner, Leipzig-Berlin, p. 238—330.
- PARMELIN, Hélène, *Le Diplodocus*, Paris, Julliard, 1955.
- PASSERON, René, *Vocation et profession du peintre*, în „Journal de Psychologie”, 1957, nr. 4.
- *Sur une toile d'Utrillo*, în „Revue d'Esthétique”, t. XI, fasc. 1 și 2, ian.-iunie 1958.
- PAULHAN, J., *Braque*, în „Comœdia”, 31 oct. 1942.
- PETRUS PICTOR BURGENSIS, *De prospectiva pingendi*, ed. Wittenberg, Strasbourg, 1899.
- PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, text îngrijit de d-na Nicco-Fasola, 2 vol, Florența, G. S. Sansoni, 1942.
- PIERON, H., *L'attention*, în *Nouveau Traité de Psychologie* de G. DUMAS, t. IV, Paris, Alcan, 1934, cap. 1.
- PIGNON, E., vezi H. LEFEBVRE.
- POLLOCK, J., interviu publicat în „Possibilités” I, iarna 1947, *Problems of contemporary Art*, nr. 4. Citat în catalogul expoziției *Pollock et la nouvelle peinture américaine*, Musée d'art moderne, Paris, 16 ian.-15 febr. 1959.
- PONCET, Marie-Th., *Etude comparative des illustrations du Moyen Age et des dessins animés*, prefată de L. Réau, 20 pl. Paris, Nizet, 1952.
- Première biennale de Paris*, 2—25 oct. 1959, *Catalog*, Paris, Musée d'Art moderne.
- Problèmes de la couleur*, Colocviul organizat de Centre de Recherches de Psychologie comparative, 1954, Paris, Ed. S.E.V.P.E.N. 1957.
- RABATÉ, H., *Couleurs pour artistes*, în *Problèmes de la couleur*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957.
- RAGON, Michel, *L'aventure de l'art abstrait*, Paris, Laffont, 1956.
- *L'architecture moderne*, Paris, Laffont, 1958.
- RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3 tomuri în 6 vol., Paris P.U.F., 1955—1959.
- *Fragonard, sa vie et son oeuvre*, Bruxelles, El-sévier, 1956.
- REVAULT D'ALLONNES, Gabriel, *Le mécanisme de la pensée, Critique de Taine*, în „Journal de Psychologie”, aprilie 1921, p. 282.
- *La schématisation*, în *Nouveau Traité de Psychologie* de G. DUMAS, t. IV, Paris, Alcan, 1934, cap. 4.
- REVAULT D'ALLONNES, Olivier, *Science esthétique et science juridique*, în „Revue d'Esthétique”, t. IX, fasc. 3, iulie-sept. 1956, p. 242.
- REWALD, John, *Cézanne, sa vie, son oeuvre, son amitié pour Zola*, Paris, Albin Michel, 1939.
- RIBEMONT - DESSAIGNES, G., *Déjà-Jadis ou du Mouvement Dada à l'espace abstrait*, Paris, Juillard, 1958.
- RIBOT, Th., *Psychologie des sentiments*, Paris, Alcan, 1936.
- RIESER, Max, *Théorie linguistique des arts plastiques*, în „Revue d'Esthétique”, t. XIV, fasc. II, aprilie-iunie 1961, pp. 113—128.
- ROGER-MARX, Claude, *Bonnard*, Paris, Hazan, f.d.
- ROUAULT, G., *Soliloques*, prezentare de Cl. Roulet, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1944.
- RUBENS, P.-P., *Théorie de la figure humaine considérée dans ses principes, soit en repos, soit en mouvement*, trad. din latină, Paris, chez Jombert, 1773.

- *Les leçons de P. P. Rubens*, extrase din corespondența inedită... cu Ch. d'Ursel, abate de Gembloux, de J.-F. Boussard, Bruxelles, Th. Lejeune, 1838.
- *Correspondance*, tradusă și adnotată de Paul COLIN, 2 vol. Paris, Crès, 1927.
- SADOUL, Georges, *Peinture et photographie*, în „Art de France”, nr. 19—20, 1948.
- Salon des Surindépendants*, Catalogul retrospectivei din 1958.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916) ed. a 3-a, Paris, Payot, 1931.
- SERUSIER, P., *A.B.C. de la peinture, suivi d'une étude sur la vie et l'œuvre de Paul Sérusier* de Maurice DENIS, Paris, Floury, 1942.
- SERULLAZ, M., *Les peintres impressionnistes*, Paris, Tisné, 1959.
- SEUPHOR, M., *Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956. Cuprinde mai multe texte de Mondrian.
- *Dictionnaire de la peinture abstraite, précédé d'une histoire de la peinture abstraite*, Paris, Hazan, 1957. In appendice: *L'art plastique néo-futuriste*, de G. SEVERINI, p. 91; *Le monde de la non-représentation*, de MALEVITCH p. 91; *La nouvelle plastique dans la peinture*, de P. MONDRIAN, p. 100.
- SEVERINI, G., *L'art plastique néo-futuriste*, vezi M. SEUPHOR, *Dictionnaire de la peinture abstraite*...
- SIGNAC, P., *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme* (1899), ed. a 4-a, Paris, Floury, 1939.
- SOURIAU, Etienne, *Pensée vivante et perfection formelle*, Paris, Hachette, 1925.
- *L'avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*, Paris, Alcan, 1929.
- *Art et vérité*, în „Revue philosophique”, 1933, nr. 1, p. 161.
- *L'instauration philosophique*, Paris, Alcan, 1939.
- *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947.
- *Les Fonctions psychologiques et les œuvres d'après I. Meyerson*, în „Journal de Psychologie”, oct-dec., 1948, p. 479.
- *L'insertion temporelle de l'œuvre d'art, Formes de l'art, formes de l'esprit*, în „Journal de Psychologie”, P.U.F., 1951.
- *Le beau dans l'art et la nature*, în „Revue internationale de Philosophie”, 1955, fasc. I, p. 76.
- *La condition humaine vue à travers l'art*. Curs ținut la Sorbona, multiplicat de C.D.U., Paris, 1955.
- *Les catégories esthétiques*, C.D.U., 1956.

- *Les structures de l'œuvre d'art*, C.D.U., 1956.
- *Le mode de l'existence de l'œuvre à faire*, în „Bulletin de la Société française de Philosophie”, 1956, nr. 1, p. 5.
- STERLING, Ch., *La Nature morte, de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tisné, 1952.
- *La peinture de paysage en Europe et en Chine: parenté d'esprit, contacts et emprunts; vezi „Orient-Occident”*.
- SWANN, Peter, *La peinture chinoise*, trad. din engleză de G. Lambin, Paris, Tisné, 1958.
- SWEENEY, James Johnson, *Miró*, în „Art News Annual” (New York), XIII (1954), pp. 58—81, 185—188.
- TABARANT, A., *Manet et ses œuvres*, Paris, Gallimard, 1947.
- TOLANY, Ch. de, *Le maître de Flémale et les frères Van Eyck*, Bruxelles, éd. de la Connaissance, 1939.
- TORRILHON, T.-M., *La pathologie chez Brueghel*, Teză de medicină, Paris, 1958, text dactilografiat. Cf. „Connaissance des arts”, oct. 1958.
- VALENCIENNE, P.-H., *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes*, Paris, Desenne, an VIII.
- VALENSI, *Abstraction*, în „Revue d'Esthétique”, t. IV, fasc. I, 1951.
- VALENTIN, Antonina, *Picasso*, Paris, Albin-Michel, 1957.
- VALÉRY, Paul, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, în *Variété*, ed. a 67-a, Paris, Gallimard, 1944, p. 161.
- VAN DE VELDT, J., *L'apprentissage du mouvement et l'automatisme*, Louvain-Paris, Vrin, 1928.
- VAN GOGH, V., *Lettres à son frère Théo*, trad. de G. Philippart, introd. de G. Terrasse, Paris, Grasset, 1937.
- *Lettres à van Rappart*, trad. de L. Roelandt, Paris, Grasset, 1950.
- VASARI, G., *Le vite de piu eccellenti Pittori, scultori e architetti*, 14 vol., Florența, Felice Le Monnier, 1851.
- VENTURI, L., *Pour comprendre la peinture, de Giotto à Chagall*, trad. din italiană de J. Bertrand, Paris, Albin Michel, 1950.
- *Cézanne, son art, son œuvre. Catalogue de l'œuvre peint, dessiné et gravé*, 1.600 il., Paris, P. Rosenberg, 2 vol., 1936.
- *Les archives de l'Impressionnisme*, Paris, New York, Durand-Ruel, 2 vol., 1939.

- VILON, J., vezi J. LASSAIGNE.
 VOLLARD, A., *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, Paris, Grasset, 1938.
 WAHL, Jean, *Note sur la possibilité d'une théorie des valeurs*, în „Actes du IIe Congrès de Philosophie de langue française“, Bruxelles-Louvain-Paris, Vrin, 1947.
 WAHL, Marcelle, *Le mouvement dans la peinture*, Paris, P.U.F., 1936, și ed. a 2-a adăugită, 1953.
 WATELET și LÈVESQUE, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris, chez L.-F. Prault, 1792, 5 vol.
 WHITE, John, *Developments in Renaissance perspective*, în „Journal of Warburg and Courtauld Institutes“, XI, 1949.
 WÖLFFLIN, H., *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915), trad. de Cl. și M. Raymond, Paris, Plon, 1952.
 WULFF, Oskar, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, München, Druk von Bruckmann, 1924, 2 vol.
 ZERVOS, Christian, *De l'importance de l'objet dans la peinture d'aujourd'hui*, în „Cahiers d'Art“, nr. 3, 1930, p. 113.
 — *Histoire d'un tableau*, în „Cahiers d'Art“, nr. 4-5, 1937.
 ZILLOTY, A., *La découverte de Jean Van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile* (1941), ed. a 2-a, Paris, Floury, 1947.

INDICE DE NUME

- AGAM, Jacob 200
 AGNOLO, 33
 ALAZARD, J., 207
 ALBERTI, Leon-Battista, 179, 180, 181, 182, 239
 AMAURY-DUVAL, E.E., 335, 367
 ANAXAGORAS, 337
 ANDROUET DU CERCEAU, J., 185
 ANSANO, Pietro, 206
 ANTONELLO DA MESSINA, 59
 APELLES, 99, 134
 APOLLINAIRE, G., 29, 146, 336
 APPEL, Karel, 67, 218, 234, 308
 ARCHIMBOLDO, 308
 ARISTOTEL, 143, 139, 285
 ARNAL, François, 147, 173, 218
 ARNAUD, Noël, 13
 ARP, 108
 ARROYO, 136
 ATLAN, 40, 76, 172, 218, 322, 331
 AUBOYER, Jeannine, 183
 BACHELARD, Gaston, 268, 314, 319
 BALDUNG, Hans, 204, 308
 BALLA, Giacomo, 198
 BALLY, Charles, 259
 BALTRUŠAITIS, Jurgis, 63, 218, 311
 BANEZ, Dominique, 133
 BASCH, Victor, 144
 BAUDELAIRE, Charles, 42, 161, 315, 336, 352, 366, 376
 BAYER, Raymond, 15, 128, 395
 BAZAINE, Jean, 143, 154, 172, 199, 227, 323, 324, 332, 377, 381
 BELLINI, Giovanni, 182
 BENVENISTE, Emile, 267
 BERENSON, Bernard, 62, 79, 207
 BERGER, Ernst, 58, 333
 BERGSON, Henri, 62, 284
 BERNARD, Emile, 219, 240
 BERRUGUETE, Alonso, 362
 BERTRAND, Juliette, 115
 BLANC, Charles, 224
 BLANCHE, J.E., 93
 BLONDEL, Charles, 85
 BONNARD, Pierre, 121, 164, 189, 191, 228, 229, 302, 309, 356, 357, 365, 370, 371
 BORDIER, Roger, 26, 66, 82, 99, 105, 117, 126
 BOSCH, Hieronymus, 136, 214, 305, 311
 BOTTICELLI, 177, 196, 255, 297
 BOUCHER, François, 225, 298

BOURDICHON, Jean, 136
 BOUTON, 71
 BOUTONNIER, Juliette, 268
 BRADLEY, 260
 BRAQUE, Georges, 19, 49, 64, 73, 169, 172, 222, 257, 273, 278, 334, 357, 376, 377, 385
 BRASSAI, 307
 BRETON, André, 312, 336
 BREUIL, Henri, 292
 BRION, Marcel, 134, 218
 BRION-GUERRY, Liliane, 175
 BROCKHAUS, 179
 BRÜCKE, Ernst, 166, 181, 183, 190, 191
 BRUEGEL, Pieter, 23, 134, 194, 212, 311, 323
 BRUNELLESCHI, 176, 261
 BRUNSCHWICG, Léon, 378
 BRYEN, 70
 BUCAILLE, 73
 BUFFET, Bernard, 373
 BUNIM, Miriam Schild, 175
 BURTY, Philippe, 257
 BUTOR, Michel, 290

CAILLOIS, Roger, 64
 CANGUILHEM, G., 315
 CARAVAGGIO, 290
 CARCO, Francis, 115
 CARRACCI, Antonio, 64
 CARRIÈRE, Eugène, 121
 CARTIER-BRESSON, 307
 CASSIRER, Ernst, 245, 261
 CASSOU, Jean, 296, 336
 CASTAGNARY, J.A., 336
 CAVÈ, 238
 CENNINI, Cennino, 26, 40, 333
 CÉZANNE, 22, 31, 42, 89, 90, 102, 105, 146, 152, 153, 162, 175, 191, 210, 219, 220, 226, 227, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 303, 334, 349, 364, 366
 CHAGALL, 28, 115, 187, 308
 CHAMPLY, L.-H., 23
 CHARCOUNE, 65
 CHARDIN, J.-B., 114

CHARPIER, J., 38, 169, 240
 CHASTEL, André 78
 CHASTEL, 45
 CHEVALIER, Etienne, 216
 CHEVREUL, Eugène, 120, 166, 228, 229
 CHIRICO, Giorgio de, 310, 313
 CICHY, Bodo, 296, 297
 CIMABUE, 18
 CLAUDEL, Paul, 342
 CLOUET, F., 160
 CLOUZOT, H.-G., 8, 79
 COMBARIEU, Jules, 10
 CONSTANT, 218
 CORNEILLE, 51, 218
 CORMON, Ferdinand, 89
 COROT, Camille, 97, 98, 99, 115, 128, 161, 172, 218, 229, 271, 278, 281, 334, 350, 365, 366
 COURBET, Gustave, 299, 317
 COURTHION, Pierre, 121
 COUTURE, Thomas, 95
 CRANACH, Lucas, 162, 204, 308

DAGUERRE, Jacques, 181
 DALI, Salvador, 27, 312, 317, 319
 DAMISCH, H., 294
 DAUMIER, Honoré, 66, 161, 194, 279
 DAVID, Gérard, 310
 DAVID, Louis, 107, 131, 172, 195, 202, 224, 227
 DEGAND, Louis, 10, 37, 41, 42, 154, 192, 270, 329, 330, 363
 DEGAS, 22, 64, 104, 161, 176, 194, 290, 298, 313, 370
 DELACROIX, Eugène, 5, 14, 42, 43, 60, 66, 93, 96, 101, 104, 115, 121, 131, 154, 172, 190, 202, 203, 224, 229, 230, 233, 241, 252, 273, 282, 298, 302, 328, 334, 335, 344, 348, 352, 362, 363, 366
 DELACROIX, Henri, 21, 43, 111, 112

DELAROCHE, Paul, 224
 DELAUNAY, Robert, 18, 29, 64, 136, 154, 172, 192, 201, 208, 219, 220, 226, 238, 239, 240, 241, 290, 302, 303, 304, 305, 325, 359, 386
 DELAUNAY, Sonia, 172
 DENIS, Maurice, 34, 35, 130, 276, 280, 334
 DERAÏN, André 172, 335, 365
 DESCARTES, 139
 DEWASNE, 26, 47, 52, 106, 108, 173, 283, 330
 DEYROLLE, 26, 66, 358, 360
 DIEHL, Gaston, 251
 DOMELA, 64
 DOMERGUE, J.-G., 372
 DOMINICI, 21
 DOMOTO, Hisao, 147
 DORIVAL, Bernard, 31, 69, 210, 349, 366
 DOUCET, J., 218
 DUBUFFET, J., 13, 27, 40, 47, 62, 65, 67, 68, 69, 70, 172, 200, 208, 217, 296, 335, 344, 361, 363
 DUCHAMP, Marcel, 27, 309
 DUFRENNE, Mikel, 347
 DUFY, Raoul, 18, 59, 81, 109, 191, 217, 321, 350, 352, 361
 DUJARDIN-BEAUMETS, Georges, 24
 DUMAS, Georges, 21, 85, 111, 127, 249, 250
 DURANTY, L.-E., 336
 DÜRER, 297
 DURET, Th., 336

EARLE, 137
 ELUARD, Paul, 28
 ENSOR, James, 66, 312
 ERASMUS, 134
 ERNI, Hans, 190
 ERNST, Max, 70, 72, 73, 309, 312
 ESCHOLIER, Raymond, 216, 368
 ESTÈVE, 172, 349

ESTIENNE, Charles, 253, 262
 EUCLID, 175, 249
 EULIER, Leonhard, 166
 FAEZ, 372
 FARGUE, L.-P., 336
 FAUTRIER, 40, 62, 67, 70, 99, 172, 208
 FECHNER, G.T., 221
 FELIBIEN, André, 38, 80, 240
 FER, Edouard, 41
 FLORISOONE, M., 133
 FLOURNOY, 250
 FOCILLON, Henri, 13, 17, 69, 70, 96, 104, 137, 206, 216, 259, 319, 320
 FONTAINAS, 42
 FOUQUET, J. 183
 FRAGONARD, 155, 196, 298
 FRA ANGELICO, 176, 310
 FRANCASTEL, Galienne, 20
 FRANCASTEL, Pierre, 18, 21, 29, 39, 138, 146, 175, 176, 177, 179, 183, 188, 281, 303, 384, 392
 FRANCIS, Sam, 70, 108, 244
 FRIEL, Edward, 166
 FROMENTIN, Eugène, 123, 223
 GADDI, Agnolo, 333
 GAGNAIRE, Aline, 63
 GALLOT, H.G., 313
 GASQUET, J., 210
 GAUGUIN, 34, 42, 154, 172, 281, 298, 334, 349, 386
 GAURICO, Pomponio, 179
 GEFFROY, Gustave, 334, 338
 GENAÏLE, R., 23, 134
 GÉRICHAULT, 194, 279, 313
 GHYKA, Matila, 221
 GIEROWSKI, Stephen, 100
 GILLIS, Pierre, 134
 GILSON, Etienne, 11, 24, 31, 41, 141, 179, 180, 285, 327, 328, 365, 368, 374
 GIORGIONE, 33, 297, 299, 320, 325

- GIOTTO, 18, 39, 81, 115, 176, 179, 180, 212, 305
 GISCHIA, 50, 116, 126, 161, 257, 323, 381
 GLEIZES, Albert, 222, 223, 335
 GOBLOT, Edmond, 235
 GODESCALC, 131
 GOETZ, Henri 322
 GOLDSTEIN, K., 268, 269
 GOTTLIEB, Adolphe, 244
 GOULINAT, 334
 GOYA, 97, 161, 228, 279, 298, 310, 311
 GOZZOLI, Benozzo, 182
 GRABAR, A., 184
 GRAND, Paule, 78
 GRECO, El, 121, 228, 238, 310, 362
 GREUZE, J.-B., 129
 GRIS, Juan, 33, 36, 73, 141, 172, 222, 235, 236, 239, 240, 241
 GROMAIRE, Marcel, 160, 172, 298, 299, 376
 GROS, baron Antoine, 143
 GROUSSET, René 29
 GRÜNEWALD, Matthias, 194, 311, 362
 GUERLIN, 40, 95, 118, 223, 224
 GUERRY, Liliane (V. Liliane Brion-Guerry)
 GUILLAUME, Paul, 80, 85
 GUILLLOT, Marcel, 167, 229
 GUTENBERG, Johannes, 181
 GUYS, Constantin, 161
 HABASQUE, Guy, 99
 HARTUNG, 98, 156, 190, 218
 HEDA, 278
 HEGEL, G.W. Fr., 6, 249
 HELMHOLZ, Hermann von, 181, 190
 HENRI, Françoise, 218
 HERBIN, 43, 105, 107, 108, 109, 173, 229, 282, 283, 330
 HILLER, Hilaire, 219
 HOBBEEMA, 278
 HOGARTH, P., 238
 HOKUSAI, 69, 169
 HOLBEIN, Hans, 160
 HOLLANDA, Francisco de, 335, 348
 HOURS-MIÉDAN, Madeleine, 155, 334
 HUBERT, 218
 HUGO, Victor, 319
 HUYGHE, René, 135, 183, 292, 312
 IMAI, Toshimitsu, 100
 INGRES, Dominique, 68, 71, 75, 76, 82, 96, 104, 121, 123, 151, 153, 154, 160, 161, 162, 164, 187, 196, 197, 202, 203, 205, 214, 230, 275, 278, 298, 320, 334, 335, 367
 IOANNIS AB INDAGINE, 179
 JANSEN, 224
 JORDAENS, 194
 JORN, Asger 149
 JOUSSE, Marcel, 265
 JUNG, C. G., 314
 JUNI, Juan de, 362
 KAHNWEILER, D.-H., 33, 37, 141, 236
 KANDINSKY, V., 128, 252, 253, 257, 281, 285, 323, 387
 KANT, 141, 142
 KUO CH'I-P'EI 61
 KAO K'O-KUNG, 207
 KAPLAN, 272
 KERNODLE, 39
 KLEE, Paul, 26, 122, 123, 154, 196, 227, 234, 252, 334, 376
 KLEIN, Yves, 146, 243, 331
 KLINE, 108
 KLOSSOWSKY, P., 122
 KRESTOVSKY, Lydie, 32
 KUPKA, 43, 173, 282
 LACOMBE, G., 65
 LAFORGUE, J., 336
 LA FRESNAYE, Roger de, 172, 238
 LALANDE, André, 140, 249, 261, 283, 284, 285
 LALO, Charles, 9, 21, 221, 246, 247, 276, 352, 383
 LALO, Anne-Marie, 277
 LAMBERT, J.H., 166
 LAMBIN, G., 23
 LANDINARA, 63
 LÂNGIN, G., 311
 LANSKOY, André, 67
 LAPIQUE, Ch., 120, 121, 165, 172, 185, 187, 191, 198, 206, 229, 349
 LAPOUJADE, R., 147, 149, 150, 160, 172, 199
 LASSAIGNE, J., 35, 81, 251, 321, 363
 LA TOUR, Georges de, 121, 136, 302
 LA TOUR, Maurice
 QUENTIN de, 76, 352
 LAUDE, J., 386
 LAURENT, Jeanne, 24
 LAURIE, A., 18, 58, 333
 LE CORBUSIER, 37
 LÉGER, F., 225, 295, 376
 LE GRAND, Yves, 41, 120, 168
 LE LAY, Yves, 314
 LEONARDO DA VINCI, 33, 35, 49, 87, 118, 146, 163, 164, 178, 180, 181, 191, 195, 224, 225, 275, 278, 279, 300, 316, 319, 334, 335, 349, 353, 363
 LEROY-GOURHAN, A., 385
 LEROY, Paul, 29
 LESCURE, J., 187
 LESSING, 333
 LEUW, Bert de, 99
 LEVESQUE, 62
 LHOTE, André, 30, 31, 55, 103, 104, 107, 108, 113, 114, 116, 119, 125, 141, 154, 162, 163, 203, 216, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 227, 228, 230, 233, 238, 302, 321, 333, 335, 337, 353, 362, 364, 365, 368, 371, 377
 LHOTE, Henri, 52, 241
 LIMBOURG, Pol de, 297
 LIPPI, Filippo, 182, 214
 LIU KUO SONG, 100
 LOBACEVSKI, N.I., 331
 LORENZETTI, Ambrogio, 184, 279
 LOUIS, Séraphine v. SERAPHINE DE SENLIS
 LUQUET, 268
 M.C.L., 114
 MAGNELLI, 27, 116, 126, 257, 282
 MAGRITTE, René, 208, 309
 MALESPINE, E., 70
 MALEVICI, 37, 387
 MALINGUE, M., 42
 MALRAUX, A., 130, 273, 277, 282, 315, 336
 MANESSIER, Alfred, 154, 172, 199
 MANET, Edouard, 22, 87, 95, 129, 134, 294, 364, 366, 386
 MANTEGNA, 182, 317
 MANUEL, Nicolas, 204, 297
 MAROGER J., 59, 109
 MARQUET, Albert, 300
 MARTIN-MÉRY, Gilberte, 311
 MARX, Karl, 6, 277, 337, 338
 MASOLINO DA PANI-CALE, 296
 MASSON, A., 199, 216, 217, 306, 335, 351
 MATHIEU, Georges, 40, 148, 218, 387
 MATISSE, Henri, 28, 43, 49, 89, 94, 103, 104, 107, 108, 154, 160, 172, 187, 191, 192, 215, 216, 228, 299, 302, 321, 322, 341, 368, 370, 377, 378
 MEMLING, Hans, 297
 MERCIER, 96
 MERIMÉE, Joseph, 26
 METSYS, Quentin, 134
 METZINGER, Jean, 222, 335
 MEYERSON, Ignace, 5, 6, 7, 179, 180, 188, 258, 259, 260, 277
 MICHELANGELO, 33, 104, 179, 196, 214, 225, 310, 335, 348

- MICHELIS P.A., 73, 183, 184
 MIRÓ, Juan, 365
 MODIGLIANI, Amedeo, 293
 MONDRIAN, 11, 19, 50, 106, 108, 155, 165, 200, 207, 216, 219, 220, 225, 227, 228, 235, 237, 238, 239, 241, 252, 282, 326, 327, 328, 329, 330, 334, 376
 MONET, Claude, 65, 94, 108, 121, 129, 205, 210, 281, 317, 334, 335, 336, 338, 391
 MOREAU, Gustave, 89
 MOREAU-VAUTHIER, 334
 MOREL, Etienne, 217
 MORENI, 147, 173, 218, 220
 MORRIS, Ch., 272
 MORTENSEN, 82, 84, 173
 MOTHERWELL, Robert, 11
 MOTTEZ, Victor, 40
 MOULIN, Raymonde, 381
 MOUREY, G., 129
 NAKACHE, 309
 NEWTON, Isaac, 166
 NICCO FASOLA, N., 179
 NIEPCE, N., 181
 NOLDE, E., 66, 312
 NOYERS, 206
 OMBREDANE, André, 266, 268
 ORCAGNA, Andrea, 310
 OUDOT, 372, 373
 PACIOLI, Luca, 221
 PAILLOT DE MONTA-BERT, 39, 118, 196, 238
 PANOFISKY, E., 39, 137, 138, 174, 176, 183, 186
 PARMELIN, Hélène, 345
 PASTEUR, Louis, 135
 PATINIR, Joachim, 219
 PAULHAN, Jean, 257, 336
 PELADAN, J., 118
 PETRUS PICTOR BURGENSIS, 179
 PIAGET, Jean, 261
 PICABIA, Francis, 219, 309, 322, 351
 PICASSO, 8, 19, 30, 49, 73, 79, 81, 82, 94, 101, 102, 103, 123, 133, 136, 137, 160, 169, 172, 187, 194, 207, 222, 239, 262, 293, 308, 309, 341, 346, 350, 357, 361, 363, 364, 368, 376, 378
 PICHETTE, James, 172
 PIERO DELLA FRANCESCA, 18, 39, 176, 179, 181
 PIERO DI COSIMO, 319
 PIERON, H., 6, 127
 PIGNON, E., 30, 217, 341, 357, 368
 PILES, Roger de, 96, 275
 PILLSBURY, 124
 PISSARRO, Camille, 152, 155
 PLATON, 139, 299
 PLOTIN, 184, 285
 POLIAKOFF, S., 99
 POLLOCK, Jackson, 26, 40, 52, 70, 75, 94, 148, 155, 172, 244, 326, 385
 PONCET, M.-Th., 267
 POPELIN, Claudius, 179
 POTTER, Paul, 278, 293
 POUSSIN, Nicolas, 38, 39, 80, 202, 219, 222, 239, 240, 300, 334
 PRAYER, 250
 PROUST, Marcel, 93, 308
 PRUDHOMMEAU, 268
 PURKINJE, J. E., 170
 PUVIS DE CHAVANNES, 280
 RABATÉ, H., 57, 60
 RACINE, Jean, 254
 RAFAEL, Sanzio, 33, 91, 123, 160, 214, 277, 350
 RAGON, Michel, 36, 37, 65, 378, 385
 RAY, Man, 52, 307
 RAYMOND, Cl. si M., 179
 RÉAU, Louis, 133, 155, 205, 267
 REDON, Odilon, 319
 REMBRANDT, 22, 25, 58, 414
 66, 90, 97, 121, 122, 151, 154, 155, 161, 162, 164, 173, 224, 229, 231, 262, 289, 293, 308, 363, 382
 RENOIR, 22, 68, 98, 104, 113, 133, 153, 160, 162, 164, 199, 206, 233, 298
 REVAULT D'ALLONNES, Gabriel, 250
 REVAULT D'ALLONNES, Olivier, 353, 366
 REVEL, J. F., 119
 REY, Robert, 14
 REYNOLDS, 224
 REZVANI, S., 65, 68, 331
 RIBEMONT-DESSAIGNE, G., 43, 222, 385
 RIBOT, Th., 253, 255, 391
 RIESER, Max, 272
 ROGER-MARX, Claude, 309
 ROPS, Félicien, 312
 RORSCHACH, H., 70, 148, 319
 ROSETTI, Dante Gabriel, 129
 ROTHKO, Mark, 70, 102
 ROUANNET, L., 26, 348, 350
 ROUAULT, Georges, 65, 93, 153, 225, 309, 357
 ROULET, Claude, 357
 ROUSSEAU, Henri, zis
 LE DOUANNIER, 72, 308
 ROUSSEAU, J.-J., 125
 ROUSSEAU, Théodore, 31, 257
 RUBENS, 26, 33, 49, 90, 92, 98, 113, 121, 154, 172, 194, 224, 224, 227, 228, 229, 233, 299, 300, 301, 335, 348, 350, 353, 363, 367, 373
 RÜNGE, Otto, 166
 RUSKIN, John, 129
 RUYER, 16
 RUYSDAEL, 278
 SADOUL, Georges, 180, 185
 SALMON, André, 336
 SAND, George, 230
 SARTRE, J. P., 284
 SAUSSURE F. de, 244, 249, 261, 267
 SAVONAROLA, 255
 SCHEFFER, Ary, 75
 SCHILLER, Fr., 41
 SCHNEIDER, 67, 361
 SCHÜTZENBERGER J., 166
 SEGHERS, Pierre, 38, 169, 240
 SÉRAPHINE de Senlis (Séraphine Louis), 28, 313, 316, 317
 SERULLAZ, Maurice, 66, 336
 SERUSIER, Paul, 34, 221
 SERVICEN, Louise, 319
 SEUPHOR, Michel, 19, 50, 106, 252, 253, 329
 SEURAT, Georges, 29, 99, 119, 120, 154, 190, 219, 222, 229, 237, 319
 SEVERINI, Gino, 253
 SIGNAC, Paul, 120, 207, 208, 252, 256, 280, 334, 335
 SMET, Gustave de, 293
 SODOMA, 33
 SOULAGES, 108, 218
 SOURIAU, Et., 34, 42, 126, 137, 144, 145, 146, 250, 293, 343, 344, 345, 347, 374
 SOUTINE, 198, 318
 SPEARMAN, Charles, 127
 STAËL, Nicolas de, 67, 68, 99
 STARNINA, Gherardo, 184, 310
 STEINEN, von Den, 157
 STERLING, Charles, 20, 63, 184
 SUSTERMANS, Juste, 367
 SWANN, Peter, 23, 61
 SWEFNEY, J.J., 265
 SYLVESTRE, Armand, 336
 TAINÉ, H., 250
 TAMBRONI, G., 40
 TANGUY, Yves, 27
 TAPIÉ, Michel, 69
 THEOPHILUS, monahul, 333

TEREZA DE AVILA, Sta 133
TINTORETTO, 33, 58, 194, 300, 341, 362
TITIEN, 33, 58, 96, 202, 226, 298, 299, 300, 320, 325, 363
TOBEY, Mark, 108, 172, 208, 244
TOLNAY, Charles de, 280
TORRILHON, T.-M. 311
TOSCANI, N. Al., 40
TOULOUSE LAUTREC, Henri de, 160, 194, 312, 313
TOUMARKIN, 65
TOYEN, 312
TURNER, W., 66

UBAC, Raoul, 64, 65
UCCELLO, Paolo, 130, 176, 179, 194, 309, 324
UTRILLO, Maurice, 115, 190, 220, 282, 372

VALENCIENNE P.-H., 213, 214
VALENSI, 62
VALENTIN, Antonina, 79
VALERIUS MAXIMUS, 297
VALERY, PAUL, 104, 316
VALLOTTON, Félix, 299
VAN AACHEN, 295
VAN DER AST, 278
VAN DER VELDT, 80, 85
VAN DER WEYDEN, 20, 23, 123, 194, 255, 279, 349
VAN DOESBURG, 206, 207, 239, 293
VAN DONGEN, Kees, 372
VAN DYCK, 29
VAN EYCK, 18, 23, 25, 58, 59, 132, 134, 160, 171, 191, 279, 280, 281, 310, 323
VAN GOGH, 65, 68, 86, 97, 122, 136, 152, 153, 155, 172, 199, 219, 226, 228, 229, 233, 279, 290, 305, 309, 312, 334, 376
VAN STEENWIJCK, 278
VASARELY, 91, 92, 94, 105, 107, 172, 200, 346, 361
VASARI, Giorgio, 319, 334, 335
VELAZQUEZ, 66, 228, 283, 298, 360, 378
VENTURI, Lionello, 115, 336
VERMEER, 143, 308, 323, 325
VERONESE, 22, 58, 96
VIARD, 82
VIEIRA DA SILVA, 190
VILLON, Jacques, 34, 35, 219, 220, 227, 231, 241, 251, 376
VISEUX, 70, 148, 218
VLAMINCK, 153, 372
VOLLARD, Ambroise, 22, 210, 349
VOLNEY, C.F. de Chasseboeuf, 284
VUILLARD, 121

WAHL, Jean, 347
WAHL, Marcelle, 202, 225, 226
WANG WEI, 184
WATELET, 62
WATTEAU, 66, 116, 131, 229
WHITE, John, 175
WOLS, 40, 70, 218, 244, 325, 387
WULFF, Oskar, 183

ZEISING, 221
ZERVOS, Christian, 101, 102, 103, 295, 364
ZILOTY, Alexandre, 18, 56, 59, 60, 334
ZOLA, Emile, 349

INDICE DE MATERII

abstracționism, 62, 201, 234, 249, 250—256, 258, 263, 289
artă abstractă, 10—11, 36—37, 126, 127, 134, 153, 206, 207, 208, 219, 250, 258, 281, 289, 322—332
Academie (și academism), 182, 224, 227, 236—238, 242, 373
acvarelă, 57, 58, 73, 96, 108, 109, 114, 207
adevăr, 112, 144, 184, 238
analiză, 121, 146, 192, 238
Antichitate, 133, 298
Egipt, 18, 292, 295—296, 299
Etrusci, 18, 170, 205, 218, 299
Grecia, 277, 296, 299
Roma, 170, 182, 222, 294
aparență, 12, 20, 45, 139—141, 144—145, 157, 175, 186, 187, 192, 236, 302, 304, 305, 312, 330, 244—245, 271, 287, 300, 302, 304, 305, 312, 330, 388—395
arabesc, 201—202, 225
arhitectură, 38, 134, 137, 174, 181, 211, 247
atelier, 48, 50, 87, 117
atenție, 101, 124—127, 287
bizantină (artă), 72, 133, 174, 178, 184, 188, 205, 206
cadraj, 37, 123, 211—212, 214, 216
ceramică, 73, 104
cercetare, 49, 101—102, 130, 381
cinema, 8, 114, 214, 267
civilizații, 6, 134, 379
colaje, 73
comandă, 16, 132, 133, 323, 371—372, 380
compoziție, 88, 125, 145, 210—234, 324
contraste, 120, 123, 163, 189, 191
convenție, 20, 117, 181, 182, 184, 186, 195, 256, 257, 270, 275, 283, 288
copil, 137, 157, 185—186, 234, 268, 288
creație (și invenție), 6, 12—13, 80—81, 85, 89, 92, 94, 121, 222, 261, 341—364, 386, 393—394
cubism, 145, 172, 187, 219—220, 222, 227, 233, 234, 385
culoare, 35, 43, 66, 67, 68, 87, 89, 97, 99, 103, 105, 119, 120, 121, 123, 128, 163, 164—173, 191, 192, 226—233, 246, 250—252, 264, 280, 281, 303
chimie, 48, 54—56, 59, 106, 168, 288

paletă, 48, 59, 62, 113, 115, 152, 227
 optică, 40, 91, 99, 119, 120, 165, 166, 167, 168, 191
 colorişti, 123, 159, 163—165, 172, 202, 226, 229
 Dada, 309
 dans, 39
 decorație, 73, 137, 178, 192, 211, 247, 305, 326
 desăvîrsire, 8, 28, 30, 35, 95, 362—375, 281
 desen, 28, 72, 76, 90, 115, 116, 117, 146, 156—162, 196, 268, 282
 desenatori, 123, 159, 229
 eboșă, 91, 101—102, 161—162
 emoție (și sentiment), 62, 102, 103, 128, 132, 195, 250—252, 263, 317, 361—364
 estetică, 16, 31—32, 37, 382, 391
 execuție, 83, 90—91, 94, 95, 97—98, 105, 359—362
 experiențe, 13, 30, 54, 371
 expresie, 10, 32, 54, 99, 102, 126, 128, 140, 141, 159, 174, 193, 215, 242—273, 312—313, 316, 326, 389, 396
 Expresionism, 66, 172, 254, 308—309, 312, 313
 figurativ, 127, 193—198, 207, 208, 305—306
 format, 53, 54, 75, 91, 211
 formă, 44, 65, 123, 138, 139—146, 188, 189, 200, 201, 211, 216, 224, 230, 288, 299, 303, 389
 „forme expresive“, 102, 141, 199, 201, 248—273, 317, 321, 389
 „informal“, 69, 147—150, 187, 217, 389
 fotografie, 180, 181, 214, 275
 Fovism, 123, 172, 173, 192
 frumusețe, 31, 32, 33, 267
 geniu, 131, 285
 genuri, 53, 70—71, 75, 289
 geometrie, 139, 175, 238
 geometrie compozițională, 146, 218—222, 223, 234, 240—241
 geometrism, 146, 218—222, 234—242
 gotică (arta), 123, 131, 133, 171, 212, 297
 gravură, 13, 72, 123
 har (talent natural), 14, 127—128, 216, 382
 hazard, 67, 354
 iluzie, 44—45, 308, 332
 imagine, 124, 132, 133, 139, 144, 186, 193, 267, 292, 309
 imagine abreviativă, 241, 249—258, 260, 263, 272, 308, 315, 320
 imagerie, 132—133, 142—143, 203, 268, 307, 313, 316—317
 imaginație și imaginar, 236, 246, 306—317, 318—323
 imitare, 102, 246, 274—283, 307, 323
 impregnare, 125, 126, 257
 Impresionism, 60, 65, 66, 87, 97, 105, 106, 115, 116, 120, 122, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 153, 163, 172, 173, 178, 188, 199, 205, 208, 219, 226, 252, 271, 280, 281, 287, 305, 326, 336
 individualism, 21, 48, 131
 Informal, 147
 inteligență, 336—338
 intenție, 16, 112, 124, 125, 243, 244, 369, 376—377
 istorie, 5—6, 7, 44, 129—138, 170, 250, 383—384
 îndeminare (și stingăcie), 47—50, 78—79, 80—81, 109, 126, 355
 libertate, 94, 95, 357, 362
 limbaj, 10, 68, 121, 140, 141, 242—248, 253, 261, 264—273, 327, 328

linii, 155, 156—159, 224, 225—226, 252, 328
 literatură, 141, 318
 lumină, 109, 118—123, 135—137, 162, 170, 172, 189, 191, 208, 302—305
 luminism, 154, 171, 199
 materie, 6, 44, 45, 139, 141, 142, 200—201
 „pastă“, 56, 57, 58, 61, 69, 99, 100, 108, 152, 153, 186
 memorie, 124, 253, 256, 257, 258, 317, 357
 metodă, 5—6, 10—12, 15
 meșteșug, 12—13, 85—86
 miniatură (și anluminură), 17, 18, 54, 63, 195, 200, 212, 227
 mișcare, 137, 149, 193—204
 gesturi, 38—40, 61, 67—68, 69, 76, 113, 149, 193, 200, 260, 264, 315
 mozaic, 18, 63, 91, 104, 178
 muncă, 6, 8, 9, 44, 45, 48, 50, 230, 340, 351, 354—355, 358—359
 murală (și frescă), 17—18, 24, 63, 158, 178
 muzeu, 128—129
 muzică, 40—44
 natură, 9—11, 37, 110, 113, 117, 124, 125, 128, 178, 181, 185, 246, 274—288, 289, 294—295, 306, 318, 329, 344—346, 358, 389, 390
 natură moartă, 20, 117, 137, 289, 294, 295
 negoț (și marfă), 20—22, 372—373
 nud, 91, 118, 133, 207, 277, 294, 295—301, 308
 obiect, 30—31, 110, 114, 121, 124, 137—138, 185, 208, 235, 237, 280, 288—306, 308
 operă, 5—7, 14, 16, 30, 48, 112, 245, 329
 operă în curs, 7—8, 125, 146, 341—379, 380—381
 Orient, 49, 70, 231, 281, 282
 China, 23, 49, 61, 63, 72, 73, 83, 138, 184, 191, 206, 207
 India, 184, 196
 Japonia, 63, 72, 72, 216, 225, 238
 Persia, 225
 ornamente, 223, 282
 pastel, 28, 64, 65, 76, 169
 patologie, 27, 28, 312—317
 peisaj, 114, 125, 240, 290, 304
 persoană, 7, 8, 12, 20, 21, 36, 40, 48—49, 170, 258, 259, 340—341, 351—354, 371, 381—383
 perspectivă, 130, 175, 178, 179—180, 219, 227, 239
 pictor cercetător și pictor „cu piață“, 30, 371, 381—387
 pictură (definiții), 10, 16, 33, 44, 45, 113—117, 271, 317, 388
 plastică (și ordine plastică), 44, 63—66, 103, 142, 218—221, 287, 390
 plăcere, 15, 125, 144, 340, 349—351
 poezie, 141, 318
 portret, 54, 277, 278, 297
 preistorică (artă), 18, 65, 212, 291, 292
 profesie, 30, 77, 78, 359, 371—379, 381—383
 realitate, 10, 11, 237, 245, 278, 312
 realism, 102, 299, 303, 312
 Renaștere, 131, 134, 177, 179, 180, 188, 278, 279, 287, 293, 298
 retuș, 100, 104, 109, 161, 364, 370
 Romanică (artă), 19, 130, 131, 134, 158, 171, 203, 205, 206, 212, 218
 schemă, 102, 196, 201, 207, 250, 254, 257, 258, 261, 263, 317
 schiță, 90, 94, 365

scriitură, 83, 147, 157, 238, 265—266
 sculptură, 63, 64—65, 79, 92, 174, 246, 247
 secțiunea de aur, 219, 221, 273
 semn, 106, 157, 184, 195, 247, 250, 257, 258, 260—264, 269, 327
 senzație, 15, 337, 391
 simbol, 184, 234, 249—260, 262, 326
 societate, 6, 21, 30, 49, 77, 158, 256, 292, 312, 372—387
 fapte economice, 22, 77—78
 clase sociale, 49, 134, 373
 sociologie, 133, 137, 382
 spațiu, 79, 132, 174—193, 213, 227, 281, 329, 330, 332
 spirit, 5, 6, 7, 12, 238, 240, 245, 246, 271, 275, 276
 stil, 37, 152, 170, 188, 207, 265, 332, 334, 380, 392—395
 structură, 33, 36, 132, 139, 219
 subiect, 54, 71, 75, 102, 142, 290—305, 317
 suport, 25—27, 60, 73, 75, 76, 106, 108, 157, 161, 213, 243, 330, 332
 Suprarealism, 27, 69, 312
 școlaritate (învățămînt), 13, 48, 86, 88, 89, 129, 130
 șevalet (pictură de), 13, 18, 22, 82—86, 247
 știință, 142, 144, 145, 235, 245, 246
 tablou, 20, 25—29, 72, 83, 123, 230, 363—366, 372
 Tașism, 69, 147, 148, 173, 217, 326
 tehnică, 12—17, 68, 70—76, 80, 85, 88, 134, 141, 142, 209, 230, 231, 233, 315, 333, 362—363, 393
 teorie, 88, 182, 222, 228, 229, 332—339
 totalitate, 33, 35, 100, 101, 103, 126, 209, 230
 tradiție, 12, 131, 256
 trompe l'oeil, 178, 208, 275
 tușe, 50, 51, 52, 65, 66, 76, 83, 109, 151—155
 unelte, 44, 45, 50, 51, 52, 158
 valori (și scopuri), 15, 31, 33, 60, 134, 142, 245, 374—375, 393
 valori (de la luminos la întunecat), 87, 97, 114, 121, 122, 162—164, 169, 189, 190, 201, 224
 vitraliu, 63, 73, 91
 viziune, 92, 101, 110—113, 126, 132, 137, 138, 186, 187, 191, 213, 286, 287, 288
 viziune picturală, 9, 112, 113—116, 123, 126, 132, 209, 286, 347, 356—358
 volume, 37, 178, 183

CUPRINS

PARTEA ÎNTÎI. PROBLEMA

1. Faptul pictural	5
2. Tehnică și operă	12
3. Despre destinul material al operei pictate	17
4. Ce este un tablou?	25
5. De unde provine ordinea plastică picturală?	36

PARTEA A DOUA. MUNCA PICTORULUI

I. Mijloacele materiale

A. Materiale și unelte	47
B. Despre limitele materiale ale picturii	61
C. Categoriile de tehnici picturale	70
— Notă asupra efectelor generate de costul materialelor	77

II. Mîna

A. Îndeminarea pictorului	78
B. Despre învățarea picturii	82
C. Etapele de lucru	90
D. Despre pictura în straturi	96
E. Pictura <i>alla prima</i>	104

III. Ochiul

A. Viziune comună și arta de a vedea	110
B. Despre pluralitatea luminilor	118

C. Atenția pictorului	124
D. Aspecte ale istoriei viziunii plastice	129
E. Ochiul și formele	138
— Notă asupra „informalului”	147

PARTEA A TREIA. ELEMENTELE OPE- REI PICTATE

I. Elementele plastice

A. Tușa	151
B. Linie, desen, grafism	156
C. Valorile	162
D. Culorile	164

II. Despre exprimarea unor date empirice

A. Figurarea spațiului	174
B. Exprimarea mișcării	193
C. Despre exprimarea altor citorva ele- mente	204

III. Compoziția

A. Cadraj și coordonate	211
B. Rolul elementelor plastice în compoziție	223
C. Despre stilizarea geometrică	234

IV. Pictura ca limbaj

A. Specificitatea expresiei picturale	242
B. Semn și simbol	249
C. Expresie și artificiu	264

PARTEA A PATRA: PICTURĂ ȘI NA- TURA

1. Problema imitării	274
2. Noțiunea de natură, însemnătatea ei în pictură	283
3. Obiectele picturii	288
4. Imaginație și pictură	306
5. Imaginarul pictural	318
6. Despre arta zisă abstractă	323
7. Despre locul teoriilor plastice	332 422

PARTEA A CINCEA. OPERA ȘI PICTO- RUL

1. Plăcere și trudă	340
2. Timpul picturii	354
3. Despre desăvârșirea tabloului	364
4. Despre speciile de pictori	371
5. Pictorii, operele și societatea	379

CONCLUZII	388
BIBLIOGRAFIE	396
INDICE DE NUME	409
INDICE DE MATERII	417